

ci
ne
ma
1984

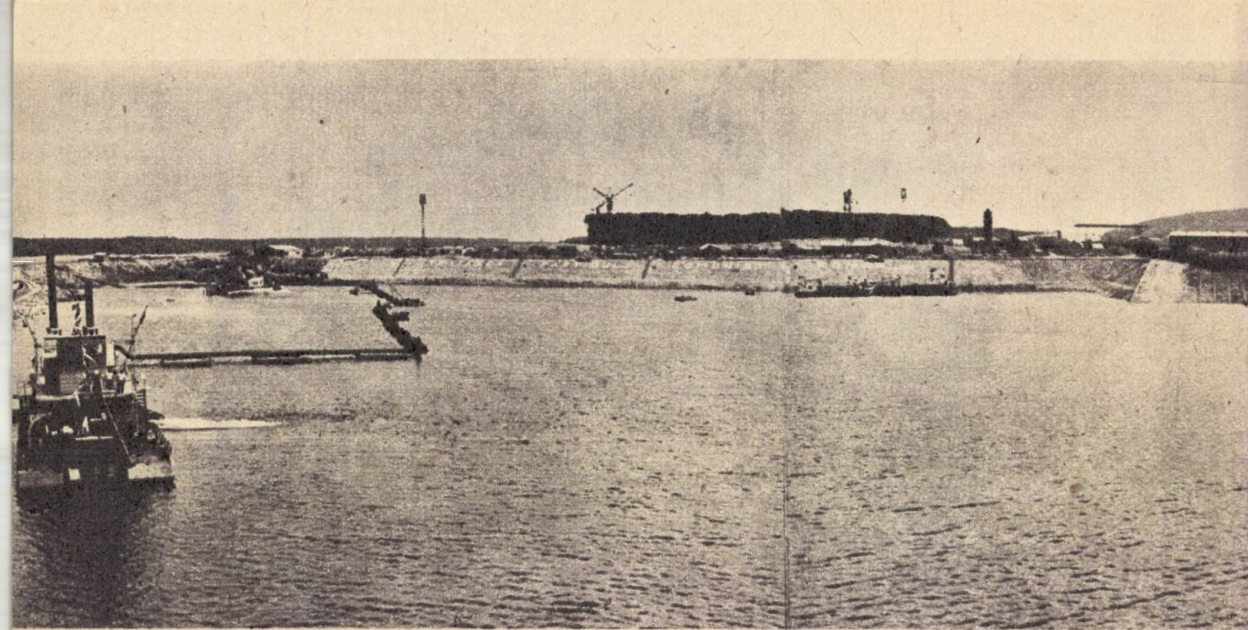


**„Poporul —
în care tineretul are un rol de seamă —
oamenii muncii sînt cei care au realizat
tot ceea ce am obținut
în dezvoltarea socialistă
a patriei noastre.**

**Ei sînt eroii
care trebuie să-și aibă locul
în film,
în teatru, în poezie, în artă,
în literatură,
în pictură,
în toate domeniile
creației artistice!
Pe ei trebuie să-i prezentăm.“**

Nicolae CEAUȘESCU





Filme la înălțimea ep

Un an de efervescentă creație în toate domeniile de activitate, de căutare a acelui „spirit nou, revoluționar” la care se referea secretarul general al Partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** la importanta Consfățuire de lucru, pe problemele muncii organizatorice și politico-educative din 2—3 august 1983, se încheie cu o odă a păcii și prieteniei intonate de întregul popor exprimându-și dorința imperioasă de pace. Hotărîrea de a apăra prezentul și viitorul grandioasei ctitorii socialiste desăvîrșită în anii de după Congresul al IX-lea.

Acest tumultuos sfîrșit de an ne-a mai adunat într-un singur gînd, într-o sărbătoare dragă fiecăruia dintre noi: împlinirea a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român. Ideal fierbinte al fiecăruia patriot de dincolo și de dincoace de Carpați: țara unită și independentă, liberă și suverană. Așa cum au visat-o de-a lungul istoriei marii ei creatori cu gîndul și cu fapta, așa cum a visat-o și înlăptuit-o cu consecvență Partidul Comunist Român în frunte cu secretarul său general, tovarășul

Nicolae Ceaușescu. Eroul care avea să-și identifice destinul cu însuși destinul țării, cu idealurile ei de libertate și unitate deplină a întregului popor în jurul partidului conducător. Acestor idei de continuitate între trecutul glorios al țării și prezentul său luminos, de unitate inextricabilă între popor, partid și cel care, după Congresul al IX-lea, a dat României cel mai îndrăzneț program de dezvoltare materială și spirituală, le consacra cinematografia noastră două documentare evocînd istoria de ieri strîns legată de istoria zilelor noastre printr-o firească preluare de aspirații și înlăpturi.

Idealuri patriotice, umaniste, cărora arta românească de la începuturile ei literare — de la monumentele de limbă ale cronicarilor pînă la operele remarcabile contemporane — le este credincioasă, îmbogățind neîncetat cu noi valori tezaurul spiritual al țării. Cu o relativ redusă experiență în timp, dar cu o intensitate pe care largă ei audiență i-o conferă, cinematografia noastră preia nobila tradiție a altor arte în perspectiva misiunii ei revoluționare de azi,



ocii pe care o trăim!

„Avem nevoie de filme bune, revoluționare,
care să prezinte mărețele realizări
ale poporului nostru,
să mobilizeze și să înfățișeze eroi
care să constituie un model de muncă și de viață“.

Nicolae CEAUȘESCU

aceea de a reprezenta în imagini pregnante, emoționante, „tot ceea ce este bun și demn în societatea noastră, în munca și viața constructorilor socialismului“, cum preciza tovarășul Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea din vară. Cele mai valoroase opere cinematografice din ultimii ani — rod al ambițiilor creatorilor noștri și al permanentului

dialog al secretarului general al partidului cu realizatorii de filme — au adus în prim-plan o problemă socială și morală semnificativă, inspirată din munca și viața contemporană. Citeva filme gata de întâlnirea cu publicul, ca *Miezul fierbinte al pîinii*, *Imposibila iu-*



bire, *Un petic de cer* și-au propus reliefaarea acelor modele de umanitate socialistă, impunând profilul moral al omului nou și contribuind astfel la desăvîrșirea conștiinței înaintate a constructorului socialismului, așa cum ne cerea tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. Filmul-eseu, dezbateră socială și politică recuceresc prin câteva noi filme, poziția importantă pe care și-o cîștigaseră cîndva prin opere ca *Puterea și Adevărul*, *Viforîța*, *Clipa*. Lor li se vor adăuga noi argumente artistice — sperăm, convingătoare — în bătălia pentru un realism care să nu ocolească dificultățile, încă existente în societatea ce se construiește, ci „să arate cu toată claritatea că socialismul nu este un marș triumfal, ci un drum de muncă și luptă revoluționară”. La rîndul ei, satira sau comedia lirică (gen *Buletin de București*), preocupată de problematica tine-

retului, și-a dovedit din nou, și cu ocazia Festivalului de la Costinești, simpatia de care se bucură mai ales la publicul tînr. Cîteva debuturi marcînd un promițător început de drum, cristalizarea unui profil artistic angajat într-o direcție tematică de interes contemporan, sînt semne certe și îmbucurătoare ale unui plus de conștientizare.

Filmul de inspirație istorică și ecranizarea se definesc și ele printr-un efort de maturizare în conceperea genului, a interpretării evenimentului ori sursei literare.

Talente regizorale și interpretative, remarcabili operatori, compozitori, scenografi, nu-și așteaptă decît partiturile literare care să le ofere șansa de a-și valorifica personalitățile creatoare.

Scenariul — iată punctul nevralgic care pune la grea încercare întreaga suflare cinematografică — capitolul la



care revenim cu insistență în cadrul articolelor critice, al dezbatelor cercurilor de creație, ori a celor găzduite de revista noastră. Mai toate evidențiau critic predilecția pe care unii scenariști au manifestat-o pentru zonele periferice ale existenței, pentru conflicte mărunte, accidentale, tratate într-o cheie dramatică minoră, nesemnificativă.

Reevaluarea critică într-o perspectivă realistă a planurilor tematice mai bine acordate cu sarcinile actuale ale cinematografului; organizarea unor concursuri de scenarii cu largă participare: atragerea perseverență spre film a unor condeie literare cu talent și experiența vieții, munca de finisare a fiecărei partituri sau decupaj regizoral oferit unei echipe de filmare, ca o solidă temelie ideologică și estetică a viitoare opere — sînt numai cîteva din obiectivele pe

care casele de filme le urmăresc și încep să le realizeze în ultima vreme cu perseverență.

Începem anul nou cu o răspundere maturizată față de misiunea nobilă, educativă a artei noastre. Cu înțelegerea lucidă a efortului pe care trebuie să-l facem cu toții, în toate compartimentele care concurează la realizarea unui film. Avem convingerea că numai o convergență energică a scopurilor și a mijloacelor politice, artistice, educaționale va fi capabilă să asigure saltul calitativ care să se concretizeze în opere reprezentative pentru cinematografia națională. Care să ne reprezinte cu demnitate în fața spectatorilor.

„CINEMA”



Filmul nostru în luptă

Prin lanul de grâu și maci o motocicletă cu hitleriști hăitue un om sub privirile îngrozite ale unui copil. O rafală scurtă și cel care fusese prietenul copilului cade sub gloanțe. **(Atunci l-am condamnat pe toți la moarte).** Un prieten, un comunist, un luptător pentru eliberarea patriei e ucis. Și atunci copilul îi condamnă pe fasciști la moarte și pune mina pe armă să-l alunge pe ucigașii omului. Pe cei care au dezlănțuit atita suferință și groază în lume. Un film al copilăriei traumatizate, al copilăriei prădată de vise, de familie, de bucuriile vârstei.

Și o altă imagine, mai recentă, din antologia filmului antirăzboinic: o privire de copilă care abia a deschis ochii spre viață, și a și văzut crima, deznadejdea, corupția, o privire când tristă, când rece, lucidă, înrăită de câte descoperă în conacul unde mama vitregă petrece cu dușmanul în uniformă, unde necunoscuți vin și pleacă transformând casa într-un cîmp de bătăie. Speriată, fetița fuge în noapte, trăgînd după ea, printre explozii de bombe și canoade, tabloul mamei adevărate. Ultima verigă ce-o mai leagă de o copilărie brutal zdrobită de război **(Pe malul stîng al Dunării albastre).** Sînt filme, priviri, chipuri, drame ce te obsedează mult timp după ce ieși din sala de cinema, amintindu-ți ce forță uriașă are ecranul, „detonator de conștiințe”, atunci

cînd îți ia în serios grava sa răspundere moral-umană. Așa cum au făcut-o toți marii creatori ai artei a șaptea care și-au înscris, ca nobilă deviză a filmelor lor, demonstrarea în imagini a absurdității războiului. A lanțului de orori, de spaimă și cosmaruri pe care le dezlănțuie acest flagel, gata din nou să izbucnească dacă popoarele nu vor ridica împotriva lui un zid puternic: voința de pace a miliardelor de oameni.

Poporul român are vocația păcii, spiritul lui vital și umanist, creator de frumos, de echilibru, nu putea să nu se concretizeze și în arta cu cea mai largă audiență, cu bătaia socială cea mai lungă: filmul. Încă de la primele realizări ale cinematografiei socialiste, tema reconstrucției pașnice după terminarea războiului **(Răsună valea)** s-a împletit cu cea a evocării suferințelor din anii grei de pînă la victoria asupra fascismului. Operă de vîrf a deceniului șase, **Viața nu lartă** urmărea, cu o expresivitate surprinzătoare nu numai pentru acea epocă, imaginea de cosmar a unor mutilați de război defilînd prin fața tribunelor nepăsătoare, cu potențați ce n-au tras decît profituri din suferința poporului. Într-o altă secvență antologică, dintr-un film mai recent **(Înghîțitorul de săbii)**, un alt personaj — inspirat tot din literatura antirăzboinică a lui Alexandru Sahia — un orb, e adus în fața monumentului eroului dezvelit cu

pompă în mijlocul orașului; discursuri, flori, felicitări între oficialități, dar el, eroul sacrificat, e uitat într-un colț de către cei care își atribuiau victoria fără să fi cunoscut gustul de cenușă al tranșelor.

Sînt secrete, filme ce-și răspund în timp, suferînd prin noi imagini-șoc, somnul rațiunii care naște măceluri.

O lină traversează iadul frontului că sa-și găsească iubitul rănit **(Alexandra și infernul)** și acel infern de ceață prin care rătăcesc ființe ce parcă și-au pierdut chipul și numele — sînt doar un valer prelung de suferință, se înlanțuie, iată, cu un alt cosmar, tradus cu o deosebită forță plastică în **Întorcerea din iad**, recent capitol dintr-o cutremurătoare epopee a destinului uman în război. E tot o traversare a iadului; de data aceasta pe ecran sînt doi bărbați, consăteni, dus-mîindu-se din cauza aceleiași femei pe care o iubesc amîndoi. Dar aici, în anticamera morții, ei devin tovarăși de suferință, de speranță. Solidaritatea umană în încercări inumane — este una din permanentele tematice ale filmului umanist românesc, evidente și în **Pădurea spînzuraților** (cu acea înduioșătoare prietenie între celul Klappa și ardeleanul Bologa, cu dragostea lunei pentru ofițerul român, ori salvarea lui Strul, dezertor, de la împușcare, de către omenosul soldat-ordonanță al lui Bologa); prezentă, de asemenea, și în recentul **În-**



noastră pentru pace

„Acum — pînă nu este prea tîrziu — popoarele Europei, popoarele întregii lumi trebuie să se unească, să spună un NU hotărît războiului, armamentului nuclear, să ceară încetarea cursei înarmărilor, să impună o politică de dezarmare, care să țină seama de independența și dreptul la viață liberă a fiecărei națiuni.“

Nicolae CEAUȘESCU

toarcerea din iad cu alta memorabilă secvență: aceea în care satenii sîrbi și maghiari salvează viața celor doi fugari prinși de o patrulă în apropierea frontului.

Într-un impresionant „in memoriam“ cinematografic: un sat întreg-erou, Moisei, cu cei 29 de eroi ai săi, victime ale represiunii fasciste, își găsește portretul în **Ultima frontieră a morții**.

În cu totul alt registru, și în alta modalitate, filmul de desen animat **Quo vadis homo sapiens**, Gopo reia personajul Omulețului purtînd în uni-

vers floarea lui de pace și prietenie. Un flash-back în scurta istorie a înțelepciunii umane ce învață cu fiecare experiență dureroasă să se ferească de ireparabil. În cursa vertiginoasă a descoperirilor tehnice, Omulețul ajunge să cunoască atomul. Să-i înțeleagă forța pașnică ori distrugătoare. Cînd ar fi gata să opteze pentru formula violentei, regizorul „oprește“ imaginea — astfel încît inventatorul energiei nucleare să înțeleagă ce-ar fi dacă... Dacă el nu și-ar aminti în ultima clipă că este „homo sapiens“. O explozie și neantul năființă... Din

nou imaginea Omulețului cu mina ridicată gata să ciocnească atomul. Regizorul îi pune în mină un pahar cu șampanie și în loc de catastroficul „the end“ al pămîntului, cei doi — atom și om — deveniți prieteni, colaboratori, își urează un pașnic „la mulți ani“. Pace și sănătate așa cum vă urăm și noi, de pe ecran ori din paginile acestui almanah, cu căldura și încrederea că se poate. Că homo sapiens nu va uita că e om, în primul rînd, deci dornic de viață și înțelept — tot în primul rînd — adică dornic de pace.

„CINEMA“

„Formarea statului național unitar a constituit încununarea unor lupte de secole a năzuințelor românilor de pretutindeni de a-și avea un stat unitar, independent, de a trăi liber, în pace și colaborare cu vecinii, cu alte popoare.“

Nicolae CEAUȘESCU

Mindria de a-l fi jucat pe Guza

Actorii au o mare răspundere în imaginea pe care publicul și-o făurește despre marile personalități ale neamului!

Întotdeauna când e vorba de o personalitate istorică sau artistică rămasă în conștiința poporului îți faci o anumită imagine a sa, care te urmărește toată viața. Eu, de pildă, foarte tânăr fiind, și iubitor al istoriei neamului românesc, îmi creasem o anumită imagine a lui Ștefan cel Mare sau a lui Mihai Viteazul. Purtam în inimă aceste dragi portrete și aveam senzația că îl cunoșteam dintotdeauna pe marii eroi ai țării. Și nu numai înfățișarea lor fizică îmi era familiară dar și vocea lor, felul de a privi, de a gândi chiar: aveam uneori senzația că știu cum se miacă, știu cum pășesc, cum întonează anumite fraze, ce pauză fac înainte de a rosti anumite cuvinte rămase sfinte în istorie. Proaspăt actor

al Naționalului, am avut șansa să repet, să joc chiar alături de unul dintre titanii — și nu exagerez cuvântul — interpreți ai scenei noastre: George Calboreanu în „Apus de soare” de Delavrancea. Imaginea lui Calboreanu în această creație mă va urmări întotdeauna; ea a alungat vechea mea imagine despre marele Ștefan înlocuind-o cu cea propusă de marele interpret. Forța talentului dar și farmecul interpretului s-au suprapus de atunci peste imaginea pe care mi-o creasem cîndva despre domnul Moldovei.

Mai târziu, la Mihai Viteazul în regia lui Sergiu Nicolaescu am filmat alături de Amza Pellea, eu interpretînd pe unul din frații Buzzești, credincioși lui Mihai. Prieten fiind cu Amza, cunoscîndu-l perfect talentul, aproape intuindu-l reacțiile, mi s-a întîmplat ca în timp ce filmam, sau mai târziu la proiecție, să simt că el este cel mai aproape de personaj. Am jucat alături de Amza Pellea diferite roluri, dar pentru mine, de cînd a creat portretul eroului neamului nostru, viteazul care a înfăptuit pentru înfrîngerea oară visul de unitate al tuturor românilor, vechea mea imagine despre Mihai se identifică perfect cu cea propusă de Amza Pellea.

Pentru personajul istoric pe care am avut eu bucuria să-l joc, legenda lui Pîntea, haiduc de Maramureș, nu exista nici un tablou, o gravură de epocă, să mi-l reprezinte. Aflasem doar că era mic de stat și că era ars pe dinafară și pe dinăuntru, temperament pe care eu nu-l am „din gene”. Dar din ceea ce am auzit despre haiduc, din evocări mai mult sau mai puțin autorizate, am încercat să aduc măcar ceva din ceea ce credeam eu în legătură cu personajul: o lumină, o scriplă generoasă, demnă și tristă, de om care-și cunoaște destinul, dar își continuă lupta pentru cei mulți și obișniți ce-l înconjoară și îl îndrăgesc.

Atît de mult s-a contopit personajul real, istoric, cu legenda creată în jurul său, închit mai anii trecuți cînd filmam în comunele din Maramureș, oamenii de acolo mă strigau „Pîntea”.

Interesant mi s-a părut cum, cu mult înainte ca Mihai Viteazul să-și adune oastea din oameni de pretutindeni, Pîntea intuise forța solidarității celor asupriți, indiferent de neam și li adunase laolaltă în oastea lui. Sigur că era prea devreme ca visul libertății românești să se înfăptuiască. Pîntea moare cu credința că odată și odată se va face dreptate și în Maramureș.

Și acum un salt în istorie, cum numai filmul știe să-l facă. Am fost invitat de Adrian Petringenaru să interpretez un personaj episodic dar important pentru mine, Alexandru Ioan Cuza în *Rug și flacără*. În paranteză fie spus, cinematograful românesc ar trebui și ar putea să dedice un film marelui domnitor sub care s-a înfăptuit Unirea principatelor române în 1859. Departamentul de mine ideea de a fi eu interpretul; nu fac decît să-mi exprim dorința de a vedea realizat pe peliculă portretul marelui om. Primul tur de manivelă l-am tras la Casa oamenilor de știință. Filmam înfrîngerea lui Cuza cu miștrii noului guvern; eu eram probabil puțin marcat de scenă, emoționat. Înainte de filmare, mă întreținusem cu un bun prieten, cu un ziarist. După scenă, cînd el s-a apropiat să-și lăsa rămas bun, l-am simțit că mă privește altfel, nu se mai adresa familiar lui Florin Piersic, ci simțeam în el un fel de respect pentru personalitatea pe care o interpretam. Asta mi-a dat curaj chiar de la începutul filmărilor și pentru mine a însemnat mult. Rămîn la părerea mea: pentru actor contează enorm starea interioară, credința că va putea face personajul, că-i va găsi „cheia” oricît de dificil e drumul pînă la el.

Sigur că în *Rug și flacără* n-am încercat decît o portretizare sumară. Dar rolul mi-a dat mindria de a fi contribuit cu ceva la sugerarea personalității acestui unicat românesc căruia țara îi datorează înfăptuirea visului ei de veacuri: Unirea.

Florin PIERSIC

Un personaj principal al Unirii Principatelor: Alexandru Ioan Cuza (Florin Piersic în *Rug și flacără*)



Maria Rosetti sau un rol scris în întregime de istorie

O viață care a ars ca o torță pentru Revoluție

Era în ziua de 18 iunie 1848. Doamna Rosetti se afla în durerile primei sale faceri. Soțul stătea la căpășii ei plin de îngrijorare, nerăbdător: se uita la ceas. Soția știa de ce: la ora șase revoluția avea să facă primul pas.

Patria îl chema. Îi opreau strigătele soției. Nu mai puțin îngrijorată de întirziere, ea ar fi voit din inimă să fie liber. A și fost. Copilul s-a născut: „Mulțumesc-ți, Doamne!... Sărută-l și pleacă!” Acestea i-au fost primele cuvinte; și a suris fericită, cu toate că prima sărutare ce-o primea ca mama era o sărutare de despărțire. „...Trei săptămâni mai târziu, la 12 iulie, doamna Rosetti, care nu-și putuse urma soțului și asculta într-o îngrijorare fără margini zgomotele cumplite care răsunau în oraș, aude într-un delir de bucurie, strigătele poporului învingător. Poruncește să i se aducă o trăsură, căci încă nu poate merge; o la pe Liby în brațe (fetița ei se numea Liby, de la libertate) și-și dă drumul în oceanul acela de oameni înarmați. Trăsura e salutată, toți se îngrămădesc în jur, e luată cu asalt, sfărâmată aproape. Doamna Rosetti cere o foarfecă și începe să taie, dărind mulțimii bucăți din prețioasa eșarfă tricoloră, albastru, auriu și roșu, purtată de către soțul ei în primele zile ale re-

voluției, eșarfa pe care o pusese bine până atunci, păstrînd-o pentru copiii ei.

Clipă sublimă de eroică fraternitate, de bucurie gravă și nu fără umbre!... Un gest prevestind parca viitorul. Dușmanul avea să vină curînd. Femeia aceea ce-și aducea ea înșeși copilul ofrandă patriei ar fi voit să dăruiască arme, pe cînd n-avea decît un drapel, un drapel pe care-l împărțea tuturor; dădea bucăți din el așa cum dăruia flori, martirilor...

O regăsim alergînd o noapte întreagă cu pruncii ei pe o ploaie torențială, spre vasul de război aflat pe Dunăre, unde erau închiși prizonierii, pe care, cu dibăcie și avînd ca scut copilul, reușește pînă la urmă să-l elibereze.

Iată doar cîteva impresii consemnate de Jules Michelet în „Istoria revoluției” despre această femeie extraordinară care a avut un rol atît de important în revoluția de la 1848. Personalitate care ar putea deveni figura centrală a unui frumos film patriotic. Și care, din păcate, a trecut doar ca o umbră prin filmul nostru închinat revoluției de la 1848. Pot eu să spun că am înfrunghiat ceva din portretul grandioasei eroine a patriotismului revoluționar?

Maria PLOAE

În umbra marelui luptător Bălcescu

Simplă apariție într-un film, dar o eroină ce merită mai mult!

Istoria luptei maselor populare pentru păstrarea ființei naționale, pentru libertate și dreptate socială a consacrat pe veci și numele unor cărturari luminați. Printre ei, Nicolae Bălcescu ocupă un loc de seamă, prin forța, clarviziunea idealului său de libertate și unitate a Țării Românești.

Dacă literatura are privilegiul de a putea dilata în metatore dramatice stări, personaje istorice — și mă refer la plesa lui Camil Petrescu „Un om

între oameni” dedicată lui Nicolae Bălcescu — filmul are legile lui stricte și mai ales un film ca *La răscrucea marilor furtuni*, unde acțiunea cuprinde pregătirea și desfășurarea revoluției în cele trei țări române. Sigur că personajele feminine care în istorie au avut rolul lor, în economia acestei reconstituiri trec ca niște „tablouri în mișcare”. În timp ce noi, interpreții personajelor episodice, ne străduim să facem din fiecare scurtă apariție, o apariție memorabilă. Istoria noastră



O figură de prim-plan a istoriei noastre: Mihai Viteazul (Amza Pellea în *Mihai Viteazul*)

de luptă are figuri feminine reprezentative, ca Ana Ipătescu, Elena Chiriță (eroină din cel de-al doilea război mondial, căreia i-am dat viață într-un film al studiourilor MFA), Maria Rosetti, Ecaterina Teodoroiu, dar prea puține filme au adus aceste eroine în prim plan. În general personajul feminin rămîne în umbra discretă a eroului, încălzind, decorînd cadrul, ca pîlpirea unei lumînări.

În filmul lui Mircea Moldovan *La răscrucea marilor furtuni* am interpretat-o pe Tița, sora marelui Bălcescu, simplă apariție, pentru că personajul ar fi prea mult spus. O figură pe care istoria o consemnează alături de fratele său, iar Camil Petrescu îi acordă devotatelor surori mai mult spațiu, descriind-o cu fantezie, cu respect. În film, ea n-a mai avut timp să prindă crustă și atunci apare și dispăre în cîteva secvențe. Personajul-apariție l-am încercat cu dragoste, tandrețe, înțelegere pentru nobilul sacrificiu al fratelui ei, Bălcescu. O „umbră” înăse peste care, sper, cinematograful nu va mai trece cu altă ocazie atît de repede.

Monica GHIUȚA



Festivalul național „Cîntarea României”

O amplă desfășurare de idei creatoare

S-a încheiat, în vara anului '83, ediția a patra a Festivalului național „Cîntarea României”. Încă o dată și încă o dată, artiști profesioniști și cei amatori, într-o semnificativă comuniune, și-au măsurat forțele în cea mai amplă desfășurare de talente, de idei creatoare, de disponibilități interpretative pe care a cunoscut-o vreodată istoria culturii de masă românești. Ediția 1981—1983 a Festivalului național „Cîntarea României” a angrenat mii și mii, zeci de mii și zeci de mii, milioane de iubitori ai frumosului din toate județele țării, reprezentînd toate genurile artistice, într-o competiție grandioasă a muncii și a creației libere, a culturii și educației

socialiste, de o amploare fără precedent. Cinematograful se poate mîndri cu „partea lui de merit” în această manifestare multilaterală și complexă care a încorporat cele mai importante forțe creatoare și interpretative existente la ora actuală în toate domeniile artistice. Cineaștii profesioniști și amatori, da, au fost prezenți cu ceea ce au avut mai valoros în ei la marea sărbătoare a culturii socialiste, bine-meritînd premiile obținute, o „listă” cuprinzătoare cit... un almanah (de vară sau de iarnă).

Despre cei mai merituoși cineaști amatori sau confirmați în ediția '81—'83 a Festivalului național „Cîntarea României” vrem a vorbi acum, cînd anul își schimbă ultima cifră și

cînd marea confruntare a culturii și educației socialiste a intrat, cu ambiții sporite, într-o nouă ediție. Nu de alta, dar cineaștii amatori merită neîndoios mult mai multă atenție decît li se acordă în mod curent (nu numai din partea noastră, a comentatorilor, ci din partea celor chemați să difuzeze, să ducă spre public peliculele lor), iar pasiunea lor pentru film, trăsătură definitorie a cinematografului, se conjugă tot mai des cu priceperea.

Primul argument ar fi acela că în finala din acest an a Festivalului național „Cîntarea României” au fost prezente peste 300 de filme. Cer scuze cititorilor pentru o (doar aparentă!) digresie. Cu mulți ani în urmă (cîți

„Un rol important revine, în această direcție, Festivalului național „Cîntarea României”, devenit, într-adevăr, o mișcare cultural-artistică de masă, dar care trebuie îmbunătățită și îmbogățită, astfel ca, prin toate manifestările sale, să servească educării revoluționare, formării omului nou“.

Nicolae CEAUȘESCU

să fie: vreo cincisprezece, vreo douăzeci?) (în minte că am bătut în lung și în lat țara, pentru a găsi un număr cit de cit rezonabil de filme ale amatorilor, pentru a organiza — la sugestia unor entuziaști — o confruntare la nivel republican a filmelor de cineclub. Am găsit atunci vreo 10—15 filme (entuziaștii de atunci poate că știu cifra exactă), demne de o asemenea cinste, pentru că, să o recunoaștem, este o cinste să fil prezint într-o competiție republicană, și, în minte, manifestarea respectivă, prima de acest fel, s-a bucurat efectiv de un succes răsunător. Ei bine, în finala din acest an a Festivalului național „Cîntarea României” am avut cîntea să participe, cum spuneam, peste 300 de filme, cele mai bune dintre acestea mult mai multe prezente în fazele anterioare ale competiției. Argumentul este de reținut. Pe parcursul a trei „gale republicane” s-a desfășurat finala cineacluburilor: la Sibiu, la Piatra Neamț și la Craiova. În acele trei gale republicane și-au dat, practic, înfățișare, cei mai buni cineacluburi din întreaga țară, confruntându-și roadele muncii lor în cadrul unor manifestări artistice care au lăsat, desigur, amintiri durabile celor prezenți. Este cazul s-o spunem răspicat și subliniat: mișcarea de cineacluburi și-a câștigat astăzi, chiar dacă roadele muncii lor nu sînt cunoscute pe cit ar merita, o foarte solidă platformă civică și artistică. Recurgem din nou la argumente, iar argumentele ni se par irefutabile. Mișcarea de cineacluburi s-a extins în tot mai multe localități din mediul urban și rural, filmele cineacluburilor și-au lărgit considerabil aria tematică și stilistică, vorbesc cu tot mai multă aplicare despre oameni și fapte ale realității cotidiene, există în prezent cineacluburi puternice și nuclee de cultură cinematografică în diferite zone ale țării — în zone cu tradiție și în zone fără tradiție —, un număr din ce în ce mai important de cineacluburi au cîte ceva real și important de spus prin filmele lor. Nu sînt acestea, oare, argumente irefutabile?

Cum spuneam, s-ar umple un almanah întreg dacă ne-am propune să vorbim despre toți cineacluburile valoroși prezenți cu creații de ultimă oră în finala ediției '81—'83 a Festivalului național „Cîntarea României”. Mi-aș îngădui, în consecință, doar niște „afinități electice”. Cineaclubul bucureștean Corneliu Dimitriu a fost prezent în finala festivalului cu cea mai recentă realizare cinematografică

a sa, scurt-metrajul *Filatoarea*. Am văzut de-a lungul anilor, în filme „artistice”, în filme documentare, în repetate „jurnale de actualități”, numeroase filatoare la locul lor de muncă, aflînd cîte ceva din tainele acestei meserii grele și frumoașe. Dar n-am simțit niciodată, ca în filmul cineaclubului bucureștean, „florul meseriei”, măiestria acesa de o clipă care redă viața firelor rupte în lurașul permanent al războaielor de țesut, pentru că ritmul muncii să nu se întrerupă nici o clipă, pentru că roadele trudei să fie cit mai trainice. Altfel a făcut Corneliu Dimitriu în filmul său: a filmat o filatoare la locul ei de muncă, așa cum, într-un film anterior, Om cu strung, premiat în ediția anterioară a festivalului, și premiat în confruntări internaționale, a filmat un strunger la locul său de muncă; dar din aceste aplecări ale aparatului de filmat asupra unor oameni concentrați asupra muncii lor cotidiene au ieșit niște poeme cu adîncă semnificație morală și filosofică ale muncii, care izbutesc să prindă în obiectiv ceea ce multe „filme de actualitate” nu izbutesc să o facă: măsura de gînd și de faptă a timpului pe care îl trăim. Altfel cineaclubul ale cărui filme impresionează mereu prin concentrația lor „de viață”, printr-un realism cu profunde seve de adevăr, este timișoreanul Iosif Costinaș, al cărui cel mai recent film, *Intermezzo cu moroeni* (un film, deocamdată, în două părți) reprezintă o incursiune cinematografică solidă cu revelații umane rezonante în enclava de spiritualitate românească a Maramureșului. Iosif Costinaș a învățat foarte bine „lecția” unor mari filme documentare ale lumii (nu, nu exagerăm deloc afirmînd acestea): se simte foarte bine în filmele sale că autorul știe să-și concentreze atenția asupra datelor esențiale — general umane, morale și psihologice — din realitate, drept pentru care moroenii aduși pe ecran, parte din sufletul sufletului său, aduc cu ei tot ce au mai de preț și mai adevărat în firea lor intimă, trăsături moștenite de la strămoșii lor de odinioară împreună cu caracteristici specifice prezentului, impunînd pe ecran portrete durate parcă în aqua-forte, care stăruie în memoria privitorului ca adevărate „semne” ale unui univers uman inconfundabil. În aceeași ordine de idei, a creatorilor de excepție din rîndul amatorilor este cazul să-l amintim pe soțul Adrianei și Simion Oțolu din Baia Mare, autorii unor mici „bijuterii cinematografice” care au binemeritat principale distinc-

ții în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”. Cele patru filme cu care cineacluburile maramureșene au fost prezente în finală se numesc *Mica vale verde*, *Moșul*, *La Sîntămăria mare* și *De la Tâmbala la Amsterdam*. Patru filme despre oameni ai satului contemporan, despre preocupări și gîndurile lor, care spun, fiecare în parte și toate la un loc, mai mult și altceva decît au izbutit să spună multe filme „mari” despre țărani realizate de-a lungul anilor: vin dinlăuntrul acestui univers și merg direct spre inima și cugetul spectatorilor.

Ar trebui, acum, să vorbim pe larg despre toate celelalte filme premiate în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”... Dar ne rezumăm, prin forța lucrurilor, la cîteva notații „telegrafice” despre cineacluburile, filme, oameni sau fapte care „ne-au spus ceva anume” în mod deosebit. Bucurii artistice ne-au produs, de pildă, cineacluburile din județul Bihor, Brașov și Dimbovița, tocmai pentru că în creația lor am simțit un salt calitativ demn de luat în considerație. Am reținut, apoi, cîteva nume noi de cineacluburi de care, simțim, vom mai auzi: Ioan Cojan din Moinești, Nicolae Panaite din Brașov, Ion Voicu din comuna Crăciunel de Jos, Paul Zeida din Botoșani, Mihaela Săsarman și Despina Calavreza, absolvente ale Școlii populare de artă din Tirgoviște... Acestea ar fi „afirmările”. Lor li se adaugă, firesc, „confirmările”: Nicolae Negruțiu din orașul Oțelu Roșu, Gheorghe Sabău și Ioan Pleș din Arad, Vladimir Lucavețki din Bacău, Ferdinand Michitovici din Cîmpulung Moldovenesc, cineacluburile bucureștene Ion Petcu, Victor Colonești, Lizeta Rusănescu și colectivul de realizatori de la cineaclubul Ministerului Transporturilor și Telecomunicațiilor, Erwin Schnedarek din Tg. Mureș, Victorina Pîrlea din Hunedoara, Marian Lăcuș din Ploiești, Iulian Hazenkopf din Tirgoviște, Ion Măto din Reșița, Ludovic Dama din Sînnicolaul Mare, Zenobie Domide din Oradea și alții, și mulți alții încă... Cineacluburile și-au câștigat astăzi, da, o solidă platformă civică și artistică, această realitate nu mai are nevoie de nici un comentariu. Faptul se datorează în mare măsură Festivalului național „Cîntarea României”, care a constituit și constituie un cadru deosebit de prielnic pentru dezvoltarea, consolidarea și afirmarea mișcării cineaclubiste.

Călin CĂLIMAN

Omenia: model și modele în filmul românesc

Ce înseamnă model moral pentru o epocă, o societate, o generație sau un individ? Un ideal — aspirația perfecțiunii unei idei nobile, a unei credințe întruchipate în om sau într-un personaj creat de artă după exemplul — exemplele realității. Or, impunând, ea, ficțiunea, exemplul ori exemplele capabile să modeleze conștiințe, să determine — în timp, desigur — modificări etice, spirituale, estetice.

Desigur că model unic pentru toate epocile, vîrstele, individualitățile nu poate exista, de aceea el trebuie descris, determinat istoric și geografic în desfășurare de timp și de spațiu, privit sub toate variantele sale posibile, individuale, concrete — manifestări ale unei idei sau ideal general valabil și totuși foarte particular exprimat într-un anume moment. Umanismul de pildă, aspirație născută o dată cu omenirea, cîte forme și formule, variații concrete sau mai abstracte, a îmbrăcat și îmbracă în funcție de epocă, de societatea ce-l exprimă! Cîte modele de umanitate impunea

Grecia antică, de la Ulisse cel rătăcitor la generoasa Antigona, de la foamea de adevăr a lui Oedip, la vitejia înțeleptului Ahile!

În zilele noastre nici un model de film nu se poate prezenta unic și indivizibil, ci în toată varietatea sa, adesea tulburătoare, întîlnită în jur. Dar tot adesea sărăcită de prejudecata ori stingăcia unor autori care reduc modelul la un prototip deshidratat. Or, în artă, unicatul, originalul, nu seria contează.

Documentele de partid, cuvîntarea secretarului general de la Consfătuirea de la Mangalia, invitînd creatorii să ofere prin eroii lor modele de înaltă umanitate, conțin totodată îndemnul studierii atente a vieții. A vieții în toată bogăția și complexitatea ei, pentru a putea descoperi în aspectele vii, concrete, individuale, acest germen de nou moral. Model tocmai prin îndrăzneala, fantezia, prospețimea cu care își susține, apără și impune idealul generos de viață. Să încercăm a urmări într-un scurt film al filmului de-a lungul deceniilor, idealul

cîtorva personaje care rămîn pentru noi, prin forța și emoția artei care le-au exprimat.

Idealul lor: revoluția

Sînt tineri și se iubesc. S-au întîlnit într-o acțiune ilegală și de atunci nu se mai despart decît atunci cînd partidul îi trimite într-o misiune specială. În noaptea asta însă ea, fiilată de Siguranță, nu trebuia să-l caute în mînsardă. A riscat și iată că zorii îi surprind — Romeo și Julieta ai anilor de teroare fascistă — pentru o ultimă oară împreună. Siguranța impresooară clădirea, tinerii fug, dar fata cade împușcată lîngă un zid, într-una din cele mai zguduitoare secvențe ale filmului de dragoste, revoluție și moarte. Rezumat astfel, Duminică la ora 6 (scenariul I. Mihăileanu) semăna cu multe alte iubiri întrerupte tragic de război. Ceea ce-i conferă însă originalitate, este concepția asupra sacrificiului — sacrificiul înțeles de acești tineri ca o dragoste care-și asumă pînă la capăt riscurile. La Siguranță, fata nu scoate

Modele în arta actorului, dar și în arta de a trăi ca artist

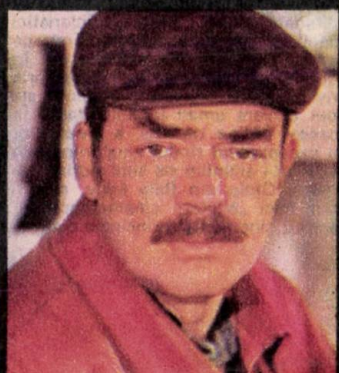
O singură
întrebare:
„Maestrii
de la care
ați învățat?”
și zece
răspunsuri
ale unor
mari actori
ai teatrului
și ai filmului
românesc.

Mircea Albulescu:

Meseria de actor n-o
deprinzi de unul singur

„De la cine am învățat ce să fac și
mai ales ce să nu fac în fața aparatului

Mircea Albulescu: „Am învățat pînă și din greșeli”



lui de filmat? (Căci în teatru ar fi mai mult de spus). De la doi oameni. Am avut prilejul să învăț din greșelile și din marile biruinți a doi mari actori cu o carieră lungă, deci avînd vreme să se cristalizeze în modul lor de interpretare. Urmărindu-i, la început, ca orice tînar, nu le-am urmat sfatul și am făcut aceleași greșeli, greșelile mele avînd bucuria de a-și afla confirmarea în greșelile lor (să recunoaștem, e și acesta un subiect de agățat pe o carte de vizită). Iar izbînzile mele privesc dintr-un adînc recursu la gloria lor. Acești doi oameni sînt: Spencer Tracy și Jean Gabin. Dar nu am putut să învăț singur și atunci, așa cum se practică dealtfel și azi în procesul de învățămînt, mi-am luat un „meditator”. El este egalul lor, Ștefan Ciubotărașu.

Pot spune, deci, că am avut doi profesori și un „meditator”.

„Avem nevoie de o artă, de o cinematografie, de un teatru care să prezinte esența, modelul omului pe care trebuie să-l făurim!”

Nicolae CEAUȘESCU

o vorbă. Dar când i se dă drumul din lipsă de dovezi, ea are un moment de slăbiciune și aleargă la el. Deznodământul îl cunoaștem. Slăbiciunea de o clipă nu scade însă nimic din aura eroinei. Nu stătuie de piatră, ci oameni credibili, cu idealurile și temerile lor, curajul și ezitarea, ura și dragostea imensă, toate într-o mobilizare unică atunci când momentul o cere. De aceea filmul rămâne model artistic, pentru că a înțeles să nu înalte eroul deasupra condiției sale umane. Să povestească cu emoție o întâmplare simplă, profund omenească despre cei care au făcut istoria fără cuvinte mari, cu fapte mari. Pintile a scris în imagini — și termenul de scriitură filmică se potrivește perfect acestui flux de motive revenind ca versurile într-o anume cadență, în imagini-rimă, imagini-pereche — o frumoasă declarație de dragoste și credință. Revoluția privity că o mare, supremă dragoste.

Eroul tragic, investit cu cele mai obișnuite trăsături și devenind erou într-o împrejurare excepțională înobilează și Zidul (scenariul: Cara-

bă, Ciubotaru; regia: Constantin Vaeni). Din firescul, proza vieții, rasare poezia gestului suprem, a sacrificiului pentru cauza eliberării țării. Un eroism modest, în haine de lucru.

Un tânăr și o masă de tipărit, un pat și un scaun, un lighean, un colț de stradă privit pe furis, și un colț de cer deasupra podului cu porumbi — iată recuzita banală din care talentul autorilor face să țșnească sublimul.

Un loc important în antologia filmului acestei perioade îl ocupă personajele din *Valurile Dunării* (scris de Titus Popovici — Francisc Munteanu, regia Liviu Ciulei). Prin ce se deosebesc ele de simplitatea, familiaritatea conceperii actului eroic în filmele de care aminteam? Miza conflictului e alta, ca și caracterul intim al dramei celor trei oameni plutind pe Dunărea minată, pe un vas cu armament; tensiunea e sporită la început de suspiciune, apoi de rivalitatea între doi bărbați iubind aceeași femeie. Suspiciunea și rivalitatea sînt, la rîndul lor, lăsate în urmă de un sentiment mai presus de toate celelalte: datoria pa-

triotică de a duce armele în port, în vederea insurecției. Gest bărbătesc, sobru împlinit, cu deznodământul pe cit de dramatic, pe atît de neașteptat: cel grav rănit își încredințează soția celui alt, care va supraviețui. Ca un meaj al vieții învingînd moartea. Original final, ca și dinamismul sentimentelor ce mereu se modifică, se reconvertesc, topindu-se ca motivele unei simfonii într-un energetic final. Eroismul nu presupune înlăturarea nuanțelor, a surprizei psihologice, a trăirilor complexe, dimpotrivă, el le intensifică, le pune într-o lumină nouă, atunci cînd creatorul refuză diumul bătătorit, convenția, prejudecata.

Interesante, pentru că realizează printr-o suită de portrete individuale portretul colectiv al eroismului sau, mai exact, portretul unei colectivități eroice, sînt filme ca *Pe aici nu se trece* (Titus Popovici—Doru Năstase), *La porțile albastre ale orașului* (Marin Preda—Mircea Muresan) și *Ultima frontieră a morții* (Nicolae Jianu—Virgil

Leopoldina Bălănuță

Recunoștința mea e imperfectă

„Tot ceea ce nu am uitat, m-a ajutat să flu.

Tot ceea ce nu am uitat, fie bun, fie rău.

Străbunii, bunii, părinții, dascălii, oameni de tot felul, locuri, floare, copac, animal.

De la un minz, am învățat prima oară ce înseamnă prietenia.

De la ciine, ceea ce înseamnă recunoștința și ce înseamnă a fi credincios omului.

De la copac, am învățat demnitatea și puterea de a răbda.

De la floare, gingășia.

De la ape, ce înseamnă veșnicia.

De la stele, că și ele se sting.

Toate acestea și cîte altele le-am adunat în ființa mea acolo, în Vrancea.

Dar am plecat de acolo...

Dar de acolo am plecat plămădită într-un anume fel, purtînd cu mine un dar, un fel de memorie a sufletului, un dar ce l-am păstrat toată viață.

Și acolo, în memoria sufletului meu, stau cuminți, amintirea primului sfat bun, a primului sunet vorbit sau cîntat, amintirea primei poezii a primului bocet, a primei dojeni, a primei minciuni, a primei umilinți, a primei dureri, a primei nedreptăți.

Dar după primele au venit toate ce-

lelalte. Și stau tot cuminți, acolo, în memoria sufletului meu: marea literatură, marea muzică, marea poezie, marii artiști pe care l-am văzut sau l-am ascultat, marii oameni dedicați profesiei lor, oricare ar fi ea.

Dar și războiul, dar și foametea, dar și boala, dar și umilința și nedreptatea și jalea că-ți dispar oamenii dragi.

Toate acestea și cîte altele m-au ajutat să flu.

Cît de tristă sînt că recunoștința mea este imperfectă.

Leopoldina Bălănuță:
„Există și o memorie a sufletului”



Prin recunoștință înțelegînd doar ceea ce făptuiesc.

Constantin Codrescu

Ei mi-au insuflat dorința de a face totul serios

„Am învățat arta actorului de la maestrul din institut: Aura Buzescu și Alexandru Finți, modele de existență și gîndire teatrală. Unul dintre ei fiind și regizor, a marcat poate și deschiderea mea spre regia de teatru. Ei mi-au insuflat dorința de a face totul serios, cît se poate de serios, de a descifra textul și de a-l aduce pe scenă cu toate semnificațiile nealterate. Cel mai important lucru pe care l-am deprins a fost sentimentul de respect (dus pînă la venerație) pentru profesie. L-am învățat de la oamenii de teatru de o mare probitate profesională, adevărate exemple nu numai pe scenă, ci și în afara ei. De luat aminte și de urmat ca actori, dar și ca propuneri de a exista ca om, ca cetățean. Și cred că una dintre sarcinile generațiilor de azi ar fi aceea de a prelua din experiența noastră, a acelor oameni care au traversat nu doar un spațiu al scenei, ci și un spațiu so-

Omenia: model și modele

Csotescu). Toate trei pornează de la fapte întâmplate, refăcute cu grijă pentru adevăr, dar și cu libertatea artei de a construi emoția prin noi relații, detalii semnificative. Cadeșii unei școli militare cad în luptă apărând un punct strategic în ofensiva pentru eliberarea Ardealului de ocupanții naștiți.

Tot relația document-ficțiune, rigoare-fantezie trapează și în Portile albastre ale orașului. Fișcăli lui Preda-Mureșan — tunari apărând București — stau de vorbă, obișnuit, despre ale lor din sat; încordarea luptei nu-i face să-și piardă hazul, moartea le pare cunoscută veche, nu-i mai sperie și totuși... Curajul e învingerea fricii și ce leac mai bun împotriva ei decît vesele? Gravitatea momentului apare și mai expresiv prin contrast.

Cu ultima frontieră a morții, satul maramureșean Moisei, al cui 29 de țărani împușcați de fasciști e omagiat și cinematografic, după acel impresionant monument ridicat de Vida Gheza. Cîteva individualități puternice ce-și adună ca într-un fluviu, sentimentele, culminînd cu un patetic crescendo. Erolina Marianei Mișu — joc dublu, disimulînd nervii încordați ori stăpîniți inteligent; bărbatul ei (Emanoil Petruț), comunistul organizînd înarmarea satului. Și un admirabil portret al satului, personajul colectiv, noțiune care, de la Crucișăto-

rui Potemkin încoace adaugă valori moderne la modelul clasic.

În acest memento dramatic al istoriei sînt multe personaje memorabile în filmele noastre. Și despre ele s-a scris ades. De prim-plan sau apariții episodice, apariții de cîteva momente sau roluri mai generoase, aceste modele de altruism și dăruire pentru cauza eliberării se rețin mai ales prin numele interpreților. Deloc nesemnificativ „amănuntul” pentru că el dovedește ce importanță hotărîtoare are actorul în reușita unui crochiu. Amintim doar cîteva: Cornel Coman și Silvia Ghelan în *Serata*, Malvina Ursianu, atît de diferiți luptători civili dar, pe aceeași baricadă, Silviu Stănculescu și al său ostaș „în permisie” în *La patru pași de infinit*; într-o acțiune mai abili, un ofițer de contrașpionaj, căruia îi dă culoare, farmec Constantin Diplan, alături de violonista schișită de Irina Petrescu în *Stelar*, extremă urgență. Diferite ca biografii și temperamente, ca mod de a concretiza filmic același ideal, toate aceste modele de patriotism au un numitor comun: dăruirea față de cauza victoriei.

Idealul lor: noua societate

O altă etapă istorică. Eroi se întorc din război. Ce-i așteaptă acasă? Adevărat o luptă cu nimic mai ușoară: fa-

milii risipite, foamete, începutul, nu lipsit de dramă, de tensiuni, al unei noi vieți. Pămîntul se va împărți celor ce au luptat, dar boierii nu-l dau de bunăvoie. Tîc, ostașul în permisie, vrea să tragă el prima brazdă pe ogorul pentru care a luptat, dar vechiul de pe moșia cucoanei îi împușcă. Și primul plug ce s-a încumetat să-și facă singur dreptate rămîne atîngher în cîmp, cu o pușcă atîrnată și un steag ce flutură a speranță pentru dreptatea ce va să vie. Cînd primăvara e fierbinte se instituie acest impresionant film regizat de Mircea Săucan. Ernest Maftei se numea interpretul care trăia drama ostașului-țăran cu familiaritatea cu care ar povesti acasă, la al lui, ce i s-a întîmplat unui fost camarad de front. Sînt desigur și alte opere ale timpului a căror reușită se datorează partiturii scenaristice, dar mai ales intuiției regizorilor care și-au găsit interpreții ideali pentru personaje deloc idealizate.

O asemenea rară și fericită întîlnire interpret-personaj s-a întîmplat la *Sebea*, cînd pentru cunoscutul erou al lui Titus Popovici, Mircea Drăgan l-a găsit pe Ilarion Ciobanu. Nici o notă falsă la tînrul interpret, un ardelean cîntîrit și ingenuu, cu voce molcomă dar sigură, cu gest potolit dar ferm, cînd își răzună jîgnirea, cu un haz înconfundabil, reieșit nu numai dintr-o vorbă de duh, ci și dintr-o intonație anume, dintr-o interpretare copilăroasă a istoriei („De-acu! Io mi-s primarele aici!”), original și totuși atît de reprezentativ pentru o întreagă pătură țărănească aflată într-un anume stadiu al înțelegerii evenimentelor, acest țăran hotărît să-i

Actorii noștri și maeștrii lor

cial-istoric. De la cei doi maeștri din institut am învățat în mod direct. Dar trebuie să amintesc și pe aceia de la care am avut ce învăța indirect — pleiada de aur a Naționalului. Repet, toți aceștia mi-au împărtășit nu doar arta scenei, ci și arta de a trăi ca artist, în miezul cetății, în miezul vieții, și firește, al teatrului. Mai tîrziu... și al filmului.”

Petre Gheorghiu:

O meserie care ține de om

„Cel mai mult am învățat de la elevii mei. Un actor are multă personalitate sau cel puțin așa ar trebui. Ceea ce nu înseamnă că nu are mereu de învățat. Mi-a rămas în minte o vorbă a lui Ștefan Ciubotărașu: „Mă, întrebă-mă! Atunci îți răspund”, ceea ce

Constantin Codrescu: „În primul rînd, respectul pentru profesie”



Petre Gheorghiu: „Cel mai mult am învățat de la spectatori...”



înseamnă „convinge-mă!” Nu pot să nu am complexe cînd urc pe scenă alături de Clody Berthola, care te obligă să fii disciplinat, nu, e prea didactic spus, de fapt îți atrage atenția ca pe scenă oficioze, că te afli în templul Thaliei. Probabil că pentru fiecare actor modelele sînt mai multe, dar sîntem prea orgolicioși să le recunoaștem. Nu știu dacă meseria asta a doborât chiar se poate învăța, mai degrabă se deprinde. În orice altă profesie artistică, preocupările pot apărea de la vîrstă școlară (ca pictura, dansul, muzica, chiar poezia), dar nu există, după cîte știu eu, nici o școală de teatru pentru copii. Meseria de actor „se fură”, pentru că fiecare poate și trebuie să devină un mentor. Trebuie să devii tu însuși creator. Deprinderile sînt înăușirile de bază. Cum ar fi aceea de a te întrebă în momentul de creație: despre ce e vorba? ce vreau să spun? Cum spun? Ceea ce nu se poate învăța e dragostea. Fără iubire, meseria noastră nu se poate face. E o meserie care ține direct de om, se practică cu gîndul la ideal. De aceea nu cred că selecția se poate rezolva printr-un examen la Institutul de teatru — indiferent cu cîte locuri. Ar trebui făcut un apostolat, o muncă de depistare a adevăraților talente, din școli, din mișcarea de amatori. Am făcut cu mulți ani în urmă o astfel de selecție la un liceu bucureștean, și azi, 25 din elevii de atunci sînt actori consacrați. Le spuneam studenților cu care am lucrat la studioul Casan-

alunge de unul singur pe primul reacționar, pentru ca apoi, datorită unui comunist cu experiență (Colea Răutu), să înțeleagă „cum e cu politica”. „Adică nu face cine ce vrea, face ce trebuie, ce e mai bine pentru noi toți”. Numai un scriitor cu darul exprimării atât de limpezi, esențiale, ca Titus Popovici, putea concentra într-o frază de o simplitate pe măsura posibilității de exprimare a personajului, noțiuni atât de complicate. De aici și marea „cinematograficitate” a scrișului său, care a dăruit filmului românesc cele mai de seamă reușite și în materie de „personaj exponențial”, care să nu-și piardă nimic din complexitatea și individualitatea sa, profilul inconfundabil, specific artei. Așa cum nici realitatea însăși nu se reduce la esențe pure ci chiar esențele sînt decantări ale multor amestecuri, ca orice fenomen pe lumea asta. E vorba de un proces dialectic, vital, pe care arta nu poate să-l ocolească fără a ieși secătuită, umilită din raportul cu viața. Or, cine mai mult decît modelul — deci categoriile bine determinate, evoluind o dată cu clasa, cu societatea, cu epoca și gusturile pe care le exprimă — poartă în sine mai evidentă mișcarea, devenirea, conflictul, ca pe o lege de bază a existenței? Evoluția unui om durează o viață. Evoluția personajului de film, o oră. Dar ora aceasta trebuie să sugereze în ea istoria unei întregi deveniri. Uneori, chiar istoria unei clase pe care individul o exprimă exponențial. Exponențial, dar nu schematic. Concis, dar nu sec. Emoțional dar nu retoric. Scila și Caribda printre care înaintează această categorie uman-morală individuală, socială și

artistică. Modelul trebuie să compime la maximum viața fără să o sufocare, fără să o lipsească de gust și culoare. Și cum nu poți să comprimi fără să secătulești, o asemenea dilemă complicată nu se poate rezolva decît prin imaginile artei. Adică ale sugestiei subtile, posibilităților deschise spectatorului de a-și completa el singur, cu propria-i imaginație și

Istoria filmului românesc include o veritabilă antologie de personaje model

cultură, traseul unui personaj. Biografia lui anterioară și — de ce nu? — dezvoltarea lui posibilă. O asemenea biografie complexă și sugestiv sugerată de filmul **Facerea lumii** ce compune romanul lui Eugen Barbu, realizează Gheorghe Vitanidis prin Filipache. Muncitorul care și-a îndeplinit cu sîrg datoria momentului, ca pe o atitudine firească. „Așa era pe timpul acela, nu puteam face altfel” — răspunde unul dintre cele mai reușite exemplare artistice ale vremii, comunistul din **Facerea lumii** întrebat de fi-

ica sa de ce a neglijat-o ani de zile, în lungile lui campanii politice (colectivizarea, naționalizarea). Nu se putea altfel, o nouă temelie a țării cerea și sacrificii — o justificare modestă a unei mari drame personale. Credința, talentul cu care Colea Răutu își susține eroul, sporesc valoarea filmului.

Am făcut colectivizarea cu Ilie Barbu și naționalizarea cu Filipache” scria undeva în autobiografia sa artistică fericit identificată cu cea omească, interpretul acestor două portrete atât de reprezentative și pentru clasa și pentru momentul istoric. Ilie Barbu, o ficțiune, desigur, plasmuită de fantezia lui Marin Preda și de talentul actorului, dar un personaj pe care îl puteai confunda, la filmare, cu țărani din sat. Cît de departe poate merge realismul modelului în arta cea mai realistă dintre toate, pentru ca acele trăsături de bază: autenticitatea tipului, posibilitatea recunoașterii în oricare dintre oamenii acelei ambianțe, deci identificarea cu cei mulți — să nu pulverizeze conturul individualității, surpriza originalului, prospețimea unicatului artistic? Sînt întrebări la care teoria ca teoria, dar cu siguranță istoria concretă, prin filme-capodopere, a răspuns și răspunde în permanență. Pe măsura noilor unicatice, irepetabile ca orice valoare reală, chiar atunci cînd declarasează mode în urma lor.

Idealul lor: profesia

Un frate întru entuziasm și tenacitate e inginerul din **Clipa** — ecranizarea cărții lui Dinu Sărau de Gheorghe Vitanidis. Cu Tudor Cernat (Ion Dichiseanu) e adusă în prim-plan pre-

dra: „N-am venit să vă învăț. Eu îmi fac lecțiile mele. Dacă vreți să vă uitați, bine”. E vorba însă de o altă generație. Tinerii cred că profesia se învață și că cineva trebuie să-l învețe. Dar pentru aceasta, trebuie să existe mai întîi **dorința**. Unii tineri au multe haruri, dar mai puțină forță de muncă și chiar o comoditate așa spune în profesie. E o diferență între a visa să fii actor și a fi. În film nu înveți atît de la alții, cît de la tine, ai posibilitatea să te vezi, îți recunoști greșeala, îți dai seama că în prim-plan totul trebuie să se întîmpe în economie de mijloace, că în plan general trebuie să ai gesturi expresive etc. În teatru trebuie să adaugi mereu expresiei, în film ajunge să gîndești. Ajunge, dacă și regizorul și operatorul gîndesc la fel. Dealtfel, și de la ei poți învăța multe...

Dar cel mai mult în profesiunea noastră am învățat nu de la colegi și colaboratori, ci de la spectatori. În concluzie, învățăm tot timpul...

Mariana Mihuț

Mari profesori, mari colegi, mari prieteni

La I.A.T.C. am avut ca profesor pe artistul emerit A. Pop Marțian și am făcut parte din prima promoție de studenți a lui Octavian Cotescu care

pe atunci — acum 20 de ani — ne era asistent. Am avut norocul să lucrez de la început și pînă azi cu cei mai mari artiști ai noștri pe care i-am avut parteneri sau regizori și mă mîndresc cu faptul că toți mi-au acordat prietenia lor. Am învățat imens de la toți care au fost și învăț în continuare de la cei care mai sînt.”

Mariana Mihuț: „Șansa de a lucra de la început cu mari artiști”



Gina Patrichi

Dacă te afli pe un drum bun e ca și cum ai fi ajuns

„Să începem cu profesorii: Aura Buzescu, Nicolae Bălățeanu. Aș aminti apoi un actor care s-ar putea să vă surprindă: Geo Barton. O bună bucată de vreme am vrut să joc ca el. Și un alt mare actor: Mihai Popescu. Mă fascina și voiam să-l semăn. Aveam 16 ani cînd l-am văzut în Bălcescu și imediat după spectacol am vrut să fiu Bălcescu. Mergeam pe stradă în urma lui și-i spuneam frate-lui meu: „Ce mare actor e Mihai Popescu!” Știam că mă aude și că o să-l facă plăcere.

Ce să fac? Asta-i adevărul! Sînt mai mult actori decît actrițe cei care mi-au plăcut și de la care învățăm, privindu-i. Admirația însemna dorința de a-l urma în meserie. Mult a însemnat în devenirea mea și regizorul Valeriu Moisescu. Maestru — odată și pentru totdeauna, mi-a fost regizorul Liviu Ciulei. Ca și Lucian Pintilie. Dintre colegi: Toma Caragiu, Victor Rebengiuc, Beate Fredanov... La unul mi-a plăcut glasul, la altul trăirea... De cînd mă știu am o mare receptivitate. La început doar îi admiram, mai tîrziu am devenit lucidă, nu mai urmăream doar efectul și așa am început

Omenia: model și modele

siunea problemelor personale ce co-
pleșesc la un moment dat sau mai
exact — periclitează cariera și autori-
tatea conducătorului unui mare com-
binat. Interesantă și mai puțin tratată

această temă a întreprinderii con-
flictelor personale cu cele sociale.
Pentru Tudor Cernat, activitatea sa
intensă de pe șantier e și nu e un
simplu refugiu dintr-o căminie ratată.

Santierul de construcție a unei lumi noi (Ion Beroiu, Cor-
nel Coman, Silviu Stănculescu în *Puterea și Adevărul*. Sce-
nariul Titus Popovici, regia Manole Marcus)



Pentru el acest combinat în care a in-
vestit toată tinerețea și talentul, pa-
siunea sa constructivă e mai puter-
nică decât noua dragoste care îl su-
ride. Un fanatism livresc? Revedeți
admirabilul film *Seraiul* al lui Copel
Mocu și veți auzi, înregistrate pe viu,
cuvintele-profesiune de credință-sin-
ceră, neliteraturizată ale unui tânăr mi-
ner: „E greu în mină, dar dacă cineva
m-ar alunga, eu tot aici m-aș în-
toarce. Nu pot trăi fără ea”. Simplu,
adevărat, ca o mare dragoste. Pe
viață, nu pe statul de salarii. Care nu
ai ci a-ar putea refugia din când în
când cineștii în criză de subiecte, la
niște personaje cu nume concrete pe
care, iată, documentariștii harnici reu-
șesc să le descopere și să ni le ofere
ca atare, fără „stilizări”, fără ideal-
izare? Ce nevoie mai ai de idealizare
când ai șansa să descoperi asemenea
caractere, senzaționale tocmai prin
modestia cu care își împlinesc dato-
ria, ca ostașii pe frontul unei vaste
construcții Răspîndiți în mai toate
minele, șantierele și uzinele fără
odihnă ale țării.

Acestor eroi — patetici tocmai prin
lipsa lor de patetism afișat — nu sta-
tut de celoid le datorăm, ci oglinzi
reale în care să se recunoască așa
cum sînt: nici mai buni, nici mai răi
ca în realitate. Nici mai grandioși de-
sigur, dar nici pe scara de serviciu a
existenței, filmați în cotloanele ei în-
tunecate. Fără a privi tabloul vieții ca
pe un peisaj dinamic, dialectic, miș-
carea, firescă, a contrariilor, riscăm
să oferim spectatorilor fantome golite
de viață, nu oameni vii, cu conflicte
reale, cu trăiri autentice. În acest
sens personaje din filme mai noi ca
Probe de microfon (Mircea Daneliuc),

Actorii noștri și maeștrii lor

să pătrund în procesul de creare, de
concepție a personajului. De la toți
cel pe care l-am amintit am învățat
cel mai important lucru: să gîndesc
ce sînt. De la Liviu Ciulei am învățat
că nu știu nimic și că asta e o stare
permanentă a artistului adevărat. E

starea care te duce la îmbogățire, la o
împropătare permanentă a mijloace-
lor. Starea „de drum”. Și drumul e la
fel de valoros ca și punctul de virf.
Dacă te afli pe un drum bun e ca și
cum ai fi ajuns.”

Gina Patrichi: „Să gîndesc ce
sînt, cel mai important lucru”



Mitică Popescu:

Am învățat că trebuie să
semăn timpului în care
trăiesc

„Adevărul e că cel mai mult am în-
vățat de la viață.

Am învățat cîte ceva aproape de la
toți oamenii pe care l-am cunoscut.
De la ei am învățat și ce trebuie și ce
nu trebuie să fac. Dar, mai cu seamă
am învățat că trebuie să fiu întotde-
auna eu însumi, să nu încerc nicio-
dată să semăn cu altcineva, cu toate
că am întîlnit și oameni și întîmplări
exemplare.

Dar, mai cu seamă, am învățat că
trebuie să semăn timpului în care
trăiesc.”



Mitică Popescu: „Să fiu întot-
deauna eu însumi”

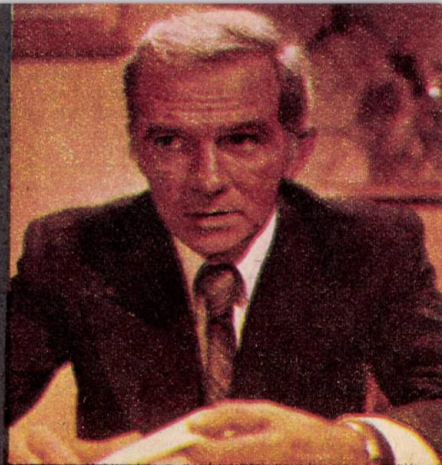
Dem Rădulescu:

Cu dragoste și respect
despre perioada roman-
tică a teatrului româ-
nesc

„Actorii mai slabi de inger con-
fundă „a învăța” cu „a copia”. E cu
totul altceva. V-o spun nu numai ca
actor, dar și ca profesor. În meseria
de actor „se fură” ca-n codru. Dar ce
trebuie „să furi”? Meseria, nu forma

Stop-cadru la măsă (Ada Pistiner) și **Secvențe** (Alexandru Tatos) — nu întâmplător, ca toate filmele de autor, impunând o concepție bogată asupra vieții aduse pe ecran — rămân opere valoroase în primul rând prin această viziune dinamică, dialectică, asupra vieții și artei. Artei celei mai dinamice, cinematograful. Și aici profesionea adusă în discuție se confundă cu existența, și aici morala „orelor de producție” decurge firesc din morala particulară, strict personală, dar cu implicații sociale; un operator de televiziune cam superficial va descoperi dragostea acolo unde se așteaptă mai puțin, dar o va pierde rămânând singur din teamă, neîncredere, prejudecată. „Morale”, așa rezumată, sună sentențios, filmul lui Daniliuc de fel. Pentru că regizorul tratează cu aparentă obiectivitate, neostentativ, povestea acestei iubiri, doar că prin forța imaginii, în subtext, morala se înalță mai elocvent decât în orice frază retorică. Tot la singurătate, dintr-o bovarică înțelegere a evadării în altceva (orice altceva în afara de monotonia casnică) ajunge filmul Adel Pistiner **Stop-cadru la măsă**. Aici precaritatea unor idealuri mărunte, a unor caractere slabe sînt demontate cu o mare precizie psihologică dar și forța satirică a unui realism dur, care nu lăsară. Iată, dar, că înainte chiar de modernizarea expresiei (toate trei sînt opere care-și construiesc expresivitatea pe un fel de curgere reportericească a faptelor, sau pe o tatonare migăloasă, o foamă de senzațional psihologic, neobișnuită în пейзаж autohton), filmul cu adevărat contemporan presupune o înnoire substanțială de concepție asupra caracterelor conflicte-

lor, schemei dramatice. Și pentru regizorul din **Secvențe**, descoperirea senzaționalului din viață, mult mai puternic decât orice personaj prefabricat de ficțiunea sa, devine revelația sa ca artist. Un taciturn, un preocupat exclusiv de propria profesie și tîrîrului inginer din **Casa dintre cîmpuri**, frate de generație cu profesorul din **În lăbă verde de-acasă**. Cît de mult cîntărește pentru societate, atitudinea fermă, nu vorbește, refuzul categoric de „a juca jocul” compromisiului, al aranjamentelor meschine — un refuz chiar cu riscul îndepărtării de la festivalul vieții și transferării în locurile de muncă cele mai dure. Au însă o forță asilicată asemenea creații „stranii” ce-și tale singure crează de sub picioare. Refractari la cîte un mediu foarte binevoitor cu ei la început, pînă cînd își dau arama pe față și zic: „pas” dormitorului cu șifonier triplu, sau Daciei, ca premiu al coruperii. Personajul lui Tatos din **Casa dintre cîmpuri**, interpretat de Mircea Daniliuc, e un arșagă, îndărătnic, neobișnuit găsesc cel din apropierea primarului, ca și Florin Zamfirescu în **În lăbă verde de-acasă** ce pare altora un romantic, idealist, refuzînd postul din București pentru o catedră amărîtă la țară. Să dai tu cu piciorul la o asemenea situație gîndesc cel care, vorba lui Mazilu, „n-au nevoie de caracter, au nevoie de butelie”. Și totuși în filmele noastre, acești tineri nu sînt chiar niște biete victime ale „Inocenței”, niște singuratici matadori ai curajului de a fi ei, adică a fi înalți de a avea. Iată o concepție matură despre tîrîrului personaj pe care, din păcate, o întîlnim rar în filmele consacrate lor.

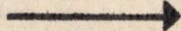


Portretul unui apărător al dreptății (Gheorghe Cozorici în *Chipa*, scenariul Dinu Săraru, regia Gheorghe Vitandis)

idealul lor: umanismul socialist

Ceea ce deosebește umanismul socialist de toate vechile idealuri umaniste — frumoase, dar iluzorii în condițiile menținerii împărțirii în clase — este posibilitatea concretă pe care societatea noastră o oferă de a transforma visul în realitate.

Pentru că umanism nu înseamnă

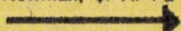


de expresie. Nimeni nu vine la teatru sau la film să vadă un actor care-l copiază pe altul. Preferă să vadă originalul. Mi-e teamă că eu o să ajung să nu mai fac ca mine, că prea mă imită mulți. La un concurs „Bibanul” te pomenești că ies ca Chaplin la concursul „Charlot” pe locul al cincilea. Spuneam că nu „se fură” forma de expresie, ci conținutul profesiei, mijloacele. Și eu am „furat” destul de mult. Ca student făceam figurație înfăăă Nicolae Bălățeanu, cel mai mare actor pe care l-am văzut pe scenele noastre. „Am furat” și de la profesoara mea, Beate Fredanov. Dar creatorul lui Dem. Rădulescu în măsura în care îl reprezintă sau nu ceva, e Sica Alexandrescu combinat cu dramaturgia lui Aurel Baranga (pe care am jucat-o aproape în întregime). Nu voi uita niciodată discuțiile pe care le-am avut cu unul dintre cei mai mari dramaturgi ai noștri, Aurel Baranga, pe care cine nu l-a cunoscut și ca om, a pierdut mult. Am avut șansa să intru la Teatrul Național direct din institut (fusesem bursier republican) în septembrie 1954. Contactul cu asemenea pleiadă de actori, înfăăă care am jucat, a fost salutar pentru definirea profesionalistului de mai târziu. Mare și grea mi-a fost munca în acest teatru de marcă. Am jucat cu George Storin (a fost și în comisie, la examenul meu de admitere, cînd am intrat al 33-lea din 90 de candidați), am jucat cu George Galboreanu, cu Aura Buzescu, cu Emil Botta, cu Sil-

via Dumitrescu-Timică... Nu voi uita niciodată ziua cînd Storin cu Sica Alexandrescu mi-au încredințat rolul lui Cațavencu la vîrsta de 35 de ani, rol care a însemnat pentru mine o piatră de hotar. Era un mare noroc și un examen dificil să joc alături de floarea teatrului românesc în materie de comedie: Glugaru, Birlic, Marcel Anghelescu, Fintesteanu, Radu Beligan, Carmen Stănescu, Costache Antoniu, Constantin Bărbulescu. Peste ani, am mai avut două șanse „Caragiale” primind două invitații de la doi mari prieteni ai mei: Liviu Ciulei, care m-a distribuit în Farfuridi și Radu Beligan care mi-a oferit să joc unul din visurile mele — „Cetățeanul turmentat”. Regret din suflet că n-a apucat să-l joace și de cite ori intru în scenă mi-aduc aminte cît de mult și l-a dorit marele meu coleg, Toma Caragiu. Sigur că a contat foarte mult în formarea mea și unul din profesorii mei de la institut, regizorul Ion Sahighian. Azi așa face un apel sincer către mai tinerele generații: să se vorbească mai cu grijă despre trecutul teatrului românesc, cu mai multă dragoste și delicatețe despre perioada romantică. Se acuză azi moda retorică de atunci, dar se uita faptul că noi nu-l cunoaștem pe Nottara decât din auzite și din imprimări, care nu corespund nici pe departe adevărului. Și apoi s-ar putea ca urmașii noștri să ne parafleze și pe noi, considerîndu-ne demodați. Eu i-am tras de limbă pe cei mai vîrstnici să afiu cum erau cu adevărat Mano-

lescu, Liciu, Demetriad, Aristiză Romanescu...

Maeștrii mei în film? Eu nu despart teatrul de cinema. L-am urmărit de cite ori am avut prilejul pe Spencer Tracy, care vine dintr-un alt filon de aur, care se numea Harry Baur. L-am urmărit și pe Raimu, pe Akim Tamiroff, pe Louis Jouvet și pe mulți alții. După Tracy, Jean Gabin e cel care ajunsesse, la maturitate, la o deplină stăpînire a mijloacelor, la o sublimare a lor, așa cum cred eu că cere filmul. Arta actorului de film înseamnă pentru mine și Peter O'Toole, și Marlon Brando, și Paul Newman, și Al Pa-



Dem. Rădulescu: „Am învățat mult de la Măria sa Viața”



doar dreptul la muncă, ci și asigurarea condițiilor de a o putea face. A locului unde să-ți poți dezvolta capacitatea, inițiativa, talentul. Într-un cuvânt: personalitatea. Pentru că umanism nu înseamnă doar declarația de principiu a egalității ori echității sociale, nu înseamnă numai dreptul înscris în Constituție, ci și setul de măsuri concrete ce duc la transformarea articolului de lege, în faptă de viață. Or, conștiința socialistă se dobândește treptat și cere multă răbdare, tenacitate, inteligență, fermitate, celor cărora li s-a încredințat nobila sarcină de partid: munca cu oamenii. Inginer de suflete era numit cindva scriitorul. Cum altfel s-ar putea numi acel om de partid, om de bine, dar om în primul rând, care e chemat să îndrume și să hotărască, să asculte și să se sfătuiască, să intervină energic acolo unde abuzul, nedreptatea, carierismul, birocrația, formalismul, demagogia, riscă să tulbure echilibrul, sănătatea unei colectivități? Sint uneori medici buni diagnosticieni, alții buni curanți, buni chirurși. Activistul trebuie să fie de toate, să sesizeze simptomele maladii, să intervină cu tact ori cu fermitate atunci cînd starea morală a colectivității e în primejdie, să aibă răspuns pentru toate întrebările, pentru toate ezitățile, impasurile, neliniștile. De aici și dificultatea personajului redus în film la o oră și jumătate atunci cînd nu-ți ajunge o viață să realizezi altele. Și atunci îl vedem, foarte grăbit pe acesta — fac totum, salutînd în dreapta, răspundînd în stînga, dînd o directivă între două ședințe și două telefoane, mustînd pe unul, lăudînd pe altul, cerînd o situație urgentă, trăsînd o sarcină și

În prim-plan: pasionanta dramaturgie a vieții, Omul în permanenta sa dezvoltare

mai urgentă, încurajînd o inițiativa, vestejînd o impostură, sancționînd o eroare, sau tăind nodul gordian al unei probleme insurmontabile. Cînd îi mai rămîne bietului om de bine să fie și om, adică altceva decît distribuitor de sarcini sau moralist pisălog? Greu de răspuns. Adesea, furat de o gîndire prea abstractă, de graba ori prejudecata cu care-l concep portretul, reducînd la cîteva stereotipii de acțiune ori sloganuri, idealuri atît de bogate, filmul contemporan nu mai creează tipuri vii, complexe, ci un fel de

„trîmbițe ale vremii”, cum numea Marx plămăsiile retorice, convenționale. Ca să poată fi pilduitoare pentru ceilalți, activistul model-nemodul trebuie să trăiască, „să viii”, cerea Caragiale — o oră, un deceniu, un secol, nu mai contează. Important e să aibă viață ca să poată fi crezut. Or, cele cîteva — foarte puține pînă acum — figuri de activiști care s-au impus și în film ca generoase exemple de umanitate, au fost acelea care nu clamau adevăruri generale, truisme, ci rezolvau, prin acțiuni bine cupănite, uneori printr-o gîndire profund-vizionară, ca Duma din **Puterea și Adevărul**, ca Dumitru Dumitru din **Clipa** situații dificile, erori de interpretare, o nedreptate comisă în numele unui principiu drept. Om de acțiune prezentă, da, dar și minte prospectivă, scormonitoare în viitor, deschisă nou-lui, pasionată de nou, fugind de rutină, stagnare. Or, cu foarte rare excepții, acest rol hotărîtor pe care îl are în viață un atare apărător al dreptății concrete, un infanterist într-o bătălie zilnică, este atît de redus pe ecran la scheme, convenții, șabloane, încît ceea ce reținem din personaj se datorează de multe ori talentului interpretului, personalității sale, care dă viață, culoare, farmec, gesturilor și replicilor. Datorită și unor admirabili interpreți ca George Constantin și Amza Pellea în **Proprietarii** (Mihai Creangă—Șerban Creangă) există o scenă antologică: cea a înfruntării vehemente dintre două concepții despre metodele și scopul muncii politice. Ne revine de asemenea în memorie, datorită ei, Margaretei Pogonat, o secretară de partid a unei care adoptă sufletește o tină în derută din **Dra-**

Actorii noștri și maeștrii lor

cino, și Richard Burton, și Gene Hackman... Se poate învăța de la toți aceștia enorm. Felicit din inimă și îmi scot pâlăria cu respect pentru cel care poate să profeseze așa arta cinematografică. Dar eu de cite ori fac film, am totuși un regret. Simt că filmul îmi fragmentează rolul, emoția apare bruscă, înjumătățită. Cine reușește să aducă pe ecran emoția intactă e demn de toată lauda. Un adevărat actor de film la noi e, după părerea mea, Ștefan Iordache, cap de serie, cred eu, la ora actuală. Are o mare mobilitate interioară, niște ochi foarte expresivi, or, se știe că ecranul mărește, redă reacții infinitezimale. Și spun acest lucru după 33 de filme pe care le-am făcut, unde am reușit să mă mobilizez, încercînd să uit „fragmentarismul”. Știu că am în „filmotecă” și momente bune și mai slabe... Diferența între Fernando, Sordi, Gassman, Bourvil... și actorii noștri de comedie vine și de la scenariu, dar aici poate începe o altă discuție, o lăsam pe altă dată. Să ne întoarcem la dascăli. Între cei de la care am învățat ar mai fi... orașul în care m-am născut, Rimnicu Vilcea și... otenii, oameni isteți și plini de umor. Am învățat mult de la tata, care avea un umor debordant. Și de la... Măria sa Viața. Am ajuns chiar să am o manie, noroc că cel din jur nu o bagă în seamă: peste tot unde mă duc observ oamenii, îi privesc cu atenție. Și în călătoriile

fac la fel. Eu cred că în interpretarea unui personaj, dacă nu te duci la meridianul respectiv, faci un fals. Cehov în foliile de plastic nu e de conceput. Cred că ține de profesionalitate, respectul pentru epocă și stil. Mă doare cînd văd că se mai găsesc juri cu talent puțin, dar cu multe idei așa-zise moderne, în numele cărora denaturează textul, amestecă epocile. Eu am intrat într-o lume de nestemate și nu mai pot accepta gablonzurile, sticia de sifon. Ar însemna să mă dezic. Ceea ce am învățat de la toți cei despre care am vorbit aici vor judeca cei care vin după noi, vom vedea ce rămîne din sîta asta deasă, care ne cerne tot timpul.”

Silviu Stănculescu:

Mari actori mi-au fost și-mi sînt modele!

„Primii doi ani de facultate i-am făcut la IAC (Institutul de Artă Cinematografică). Pe atunci filmul îmi plăcea mai mult decît teatrul.

Primul meu maestru a fost profesora mea dintru început, Ana Barcan. De la ea am învățat că interpretarea adevărată înseamnă în primul rînd simplitate și sinceritate. „Numai

dacă le veți avea, veți fi convingători, naturali”.

Apoi, de la un alt profesor am învățat ce e bunul simț artistic, discreția. Mai apoi, în anii de început și cei care au urmat — lucrînd la film — uitîndu-mă laom și atent, am învățat de la Ciobotărașu ce e gradația, transfigurarea chiar. Văzîndu-l pe Vraca în ultimul său rol în film — Brîncoveanu — am învățat cum și se poate arăta un erou în deplină măreție și totuși avînd în același timp o mare simplitate. Lecție unică!

Am privit cu mare interes, și am studiat și interpretările unor mari actori ai lumii. Mi-au fost astfel modele de departe” Jean Gabin, Yves Mon-

Silviu Stănculescu: „Simplitatea nu exclude măreția (și invers)”



gostea începe vineri; într-un film ca **Singurătatea florilor**, memorabil este acel șofer numai căldură și umanitate, haz popular și înțelepciune, portretizat de talentul lui Toma Caragiu; și o soră a sa întru profesie și generozitate, umor și interes pentru oameni, Angela Evei Sirbu și a lui Lucian Bratu. Activiști de suflet, „grădnari” care, oriunde întâlnesc o floare singuratică, n-o lasă să fie năpădită de buruiună. În **Trei scrisori secrete**, Cornel Coman împrumutase ceva din căldura și lumina sa sufletească secretarului de partid gata să-și sacrifice un concediu și poate o prietenie numai să dea de sursa unor calomnii ce ar periclita soarta cuiva. Nu se poate uita nici privirea aceea dreaptă, cinstită (care ne e atât de familiară și din alte filme ale Eugeniei Bosinceanu) din **Viforita**, o femeie care împovărată de problemele satului, ca să nu-i scape vreuna la discuția de la raionul de partid, își face noduri la batistă și le tot dezleagă, cu haz ingenuu, pe măsură ce se susține cu înșuflețire. Deși îndrăgostită de activistul care greșise cândva, și care e cit pe-aici să se pripească iar în judecarea oamenilor, femeia îl dăscălește energic dar tandru, calm dar neconcesiv. Aliaj de trăiri pe care talentul actorului știe să-l figureze cu o sensibilitate precizie, cu intuiția aceea care păstrează cumpăna între generalul uman și particular, echilibrul ce face inimitabil modelul oricât de pilduitor. Ni-l face simpatic și apropiat, dorind a-l avea în preajmă și a-l admira, a-l crede pentru a-l putea urma.

Exemplele de referință ale omului politic din societatea ultimelor decenii rămân deocamdată cele create de

Titus Popovici și Manole Marcus în **Puterea și Adevărul** și de Dinu Săraur și Gheorghe Vitanidis în **Clipa**. Personaje — recreate apoi, prin forța unică a talentului lor de Mircea Albulescu (Stoian) și Ion Besoiu (Duma), de Gheorghe Cozorici (Dumitru Dumitru) și de Ion Dichiseanu (Tudor Cernat). S-au analizat pe larg reușitele acestor personaje — reprezentând momente istorice diferite, dialectica însăși a societății noastre din ultimele două decenii — care figurează, concret, sensibil și inteligent înțelegerea profundă a rolului crescând al partidului și al fiecărui militant al său în viața țării.

În **Puterea și Adevărul**, două caractere puternice se confruntă în numele unui ideal comun, revoluția, dar pe care fiecare o înțelege diferit, la o altă etapă a maturității politice. Spre deosebire de Stoian, tânărul secretar e în permanență deschis noului, are o gândire vie, nedogmatizată, capabilă să înțeleagă, și numai așa să poată determina schimbările reclamate de noile condiții. Diferă fundamental aceste personaje, concepția lor despre adevăr și putere; unul încercând să scuze mijloacele — câteodată abuzive — la care se recurge în numele scopului nobil; celălalt, neconștient de altă cale de desăvîrșire a revoluției decît prin oameni și pentru oameni. Cu metode care să nu pericliteze țelul însuși al societății noi. Ţelul societății socialiste pentru care omul nu trebuie să fie mijloc, ci scop suprem, dezvoltarea personalității creatoare fiind lege de bază, nu doar deziderat general. Umanismul înțeles ca măsură a faptelor, ca valoare a noii epoci. Măna de forță a moralității societății

reprezentative de azi. Sint idei noi, continuate de filmul politic al acestor ani, de **Clipa** și impuse prin activismul Dumitru Dumitru în tălmăcirea profundă și sobră a lui Gheorghe Cozorici. Căldură reținută, înțelepciune virilă și o notă de oboseală ce nu-l îndepărtează de oameni și de noul social, îl fac însă credibil, mai apropiat spectatorului. Clipa lui personală, clipa vieții lui de familie a trecut, virsta își spune cuvântul, e singur, dar zbaterea lui, utilă pentru ceilalți, nu-l izolează, îl aduce alături de mulți alții, atunci cînd e chemat să-i înțeleagă și să-i ajute. Dar o înțelegere nu lipsită de luciditate, de spirit al dreptății, severitate, chiar cînd e vorba de un prieten.

În lupta cu dogma, cu fătărnicia și invidia distrugătoare, Dumitru Dumitru nu e singur, are de partea sa cîțiva oameni de bună credință din combinat, cei bătaioși și capabili ca Tudor Cernat, sau cei discreți, modești, dar rezistenți la încercările vieții, ca vechiul său prieten (Sebastian Papaiani) ori înțeleapta lui soție (Leopoldina Bălănuță).

Ofensiva împotriva dogmei și birocrăției administrative și sufletești, a aparențelor mincinoase, a formalismului de toate speciile, mascat sub sloganuri de ocazie, continuă. În viața ca și pe ecran. Totul este ca, atenți la fiecare etapă a acestei devenirii continue, a acestei pasionante „dramaturgii” a vieții, creatorii să fie sensibili și receptivi, dornici de a-și înnoi mijloacele o dată cu obiectul artelor: **Om**ul, în permanență sa dezvoltare și afirmare plenară.

Alice MĂNOIU

tand și, mai ales, Laurence Olivier. Toți au lăsat cite ceva pe retina mea și atunci cînd mă aflam „la greu”, mă ajuta cite ceva din ce-mi lăseseră ei. Nu l-am apucat decît foarte puțin pe Mihai Popescu, dar el și George Vrăca mi-au fost cele mai scumpe modele de „cum se rostește” cuvîntul în teatru, ori în film. Ce păcat că în film trebuie să ne lăsăm convinși să vorbim „ca să se audă în sală”!

Dar mai sînt mari actori pe care Stănculescu i-a studiat, i-a privit atent, apreciindu-le „marea artă”: Toma Caragiu, Victor Rebengiuc, George Constantin, Gheorghe Dinică. Și ei mi-au fost, și-mi sînt „modele”!

Rodica Tapalagă:

„Îmi păstrez condiția de spectator exigent”

„Niciodată, stînd în stal ca spectatoare, nu mi-am dorit să semăn cu cineva. În filme mi-au plăcut uneori mult, chiar foarte mult, Vanessa Redgrave, Anne Bancroft, Faye Dunaway, Ludmila Gurcenko, actrițe coplesitoare, dar n-aș fi vrut să fiu ca ele, să joc ca ele. Nu m-au fascinat „mijloacele”. M-am ferit chiar „să fac” la fel.

Am avut șansa ca de foarte tîrziu să lucrez cu mari personalități: Ciulea, Pintilie, Sahighian (pe acesta l-am avut profesor și la IATC). Regizorii,

atunci cînd au și har pedagogic, pot forma un actor. Am descoperit cu ajutorul lor că important e să-ți crezi un mod propriu de a gândi arta (și viața), de a-ți crea un stil propriu, înconfundabil. E mult spus, ține de un enorm orgoliu, dar chiar dacă nu obții acel stil propriu, important e să tinzi către el, să aspiți ca perimetrul în care te miști, chiar mic fiind, să fie doar al tău. Important e unghiul (cuvîntul l-am preluat de la Marin Sorescu „toți sînt așizi să-mi ia unghiul meu de vedere”), deci unghiul din care privești lumea, **profesia**. Îi consider maeștri, deci, pe cei care m-au învățat să **gîndesc**. Pentru mine, întîlnirea cu un mare actor e o bucurie, cu atât mai mult cu cît încerc să-mi păstrez condiția de spectator (avizat, exigent, dar spectator). Mă bucur sau mă întristez, dar nu preiau ca atare. În teatru, ca și în film (deși este o imensă deosebire între ele). Mai mult decît în teatru, în film e important să fii tu însuși. Oricît de genial ar fi un actor și oricît de mare puterea lui de creație, lupa asta care e aparatul de filmat nu iartă, trădează valoarea morală **reală** pe care o are un artist. În teatru poți încărca, poți da mai mult, poți face compoziții. În film trebuie să știi cît vrei să te descoperi. Sîntem făcuți cu toții din bine și din rău, doza o știe fiecare pentru sine. Dar ar trebui să o știe și regizorul cînd te distribuie.”

Grupaj realizat de
Roxana PANĂ

Rodica Tapalagă: „Unghiul din care privești lumea, profesia”



Panoramic
românesc

Pe ecrane în '84

Vă prezentăm câteva din premierele anului viitor, filme despre care s-a vorbit în revista „Cinema” pe când se aflau în lucru. Din unghiul regizorului, al scenaristului, al interpreților și al reporterului. Urmează din unghiul spectatorilor și al criticii.

Deocamdată, iată câteva „cărți de vizită” în avanpremieră.



Dragostea și revoluția

Scenariul: Dinu Sărau și Gheorghe Vitanidis după romanul omonim de Dinu Sărau. **Regia:** Gheorghe Vitanidis.

„M-a interesat — declară regizorul — evoluția destinelor unor eroi din **Cilpa**, pe care îi pastrez o dată cu interpreții lor. Dar în noul film **Dragostea și revoluția** sînt cuprinse și alte destine umane, universul lor intim, cu dorința împlinirii individuale și datorită fundamentală de a rămîne credincioși idealurilor sociale și politice”.

În distribuție: Gheorghe Cozorici, George Constantin, Valeria Seciu, Ion Dichiseanu, Mircea Albulescu, Rodica Tapalagă, Dorina Lazăr, Nicolae Dinică, Olga Tudorache, Bob Călinescu.

În fotografie: George Constantin și Gheorghe Cozorici.

20

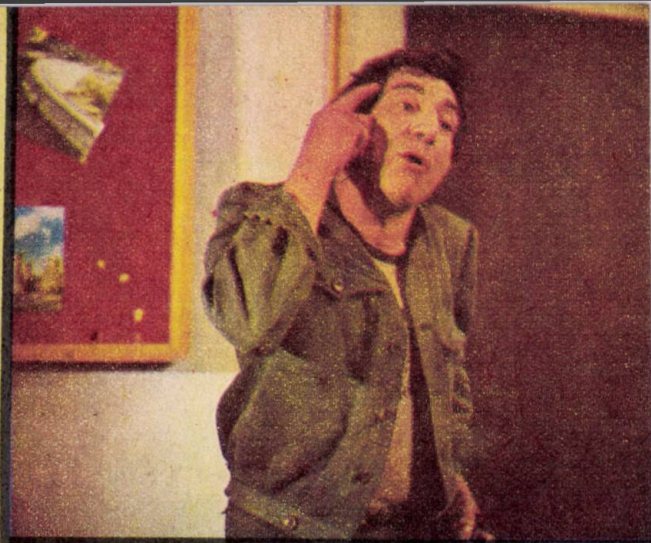
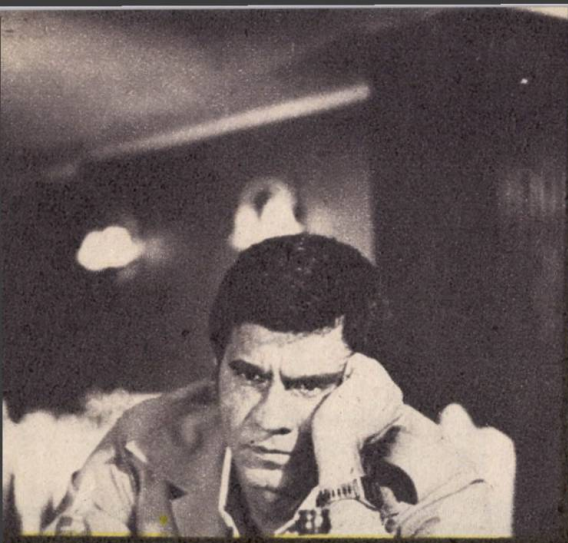
Imposibila iubire

Scenariul și regia: Constantin Vaeni. O adaptare cinematografică a romanului „Intrusul” de Marin Preda. „Am încercat să pastrez spiritul romanului, declară regizorul — și sper că am reușit să fiu consecvent acestui angajament și în procesul de realizare a filmului, transpunînd materia literară într-un alt limbaj, cu alte legi decît ale literaturii”. Motto-ul filmului, o replică cunoscută din ultimul roman al scriitorului: „Dacă dragoste nu e, nimic nu e...”



În distribuție: Șerban Ionescu, Tora Vasilescu, Valentin Teodosiu, Irina Petrescu, Amza Pellea, Remus Mărgineanu și Valeria Sitaru.

În fotografie: Amza Pellea și Irina Petrescu.



Miezul fierbinte al piinii

Scenariul: **Vasile Mihal**, în colaborare cu **Marcel Paruș**. Regia: **Alecu Crottoru**.

Din confesiunea scenaristului: „Ideea filmului a pornit de la biografia unui inginer agronom, director al unei întreprinderi agricole de stat, dar fără a copia din aceasta modelul. Pentru că modelul l-am constituit dintr-o sumă de biografii ale unor astfel de specialiști pe care-i cunosc foarte bine și pentru care am toată stima, cu certitudinea că ei sînt în stare de fapte mari.”

În distribuție: **Vistrian Roman**, **George Motol**, **Matel Alexandru**, **Ion Marinescu**, **Constantin Diplan**, **Draga Olteanu-Matel**, **Rodica Popescu**, **Olga Della Mateescu**, **Octavian Colescu**, **Dumitru Rucăreanu**, **Dumitru Chesa**, **Cezara Dafinescu**, **Alexandru Lazăr**, **Mariana Cercel**, **Ștefan Tapalagă**, **Nicolae Pomoze**.

În fotografie: **Vistrian Roman**

Un petec de cer

Scenariul și regia: **Francisc Munteanu**. Titlul de lucru a fost „**Barajul**”. Eroul filmului: directorul unui șantier de construcție a unei mari hidrocentrale. Interpretul, **Gheorghe Cozorici**, îl definește pe scurt: „Problemele grămadă pe capul lui, și el își mai asumă și altele de bunăvoie, convins că binele și adevărul nu au nevoie de prea multe demonstrații, ci de fapte, și că, pentru ele, nu trebuie să existe amînări sau jumătăți de măsură”.

În distribuție mai apar: **Ovidiu Iuliu Moldovan**, **Gheorghe Dinică**, **Cristina Deleanu**, **Constantin Diplan**, **Diana Lupescu**, **Mircea Diaconu**, **Enikő Szilagy**, **Stela Popescu** și **Jean Constantin**. În fotografie: **Jean Constantin**

Salutări de la Agiea

Scenariul: **Aristide Butunoiu** și **Mihai Tatulici**. Regia: **Cornel Diaconu**.

Un film dedicat constructorilor de la șantierul Canalul Dunăre-Marea Neagră. Regizorul: „Am optat pentru formula unui portret colectiv. Personajul principal este o mare familie de tineri-muncitori, elevi, studenți, militari. Personajul principal este romantismul muncii de zi cu zi, eroismul luptei cu natura”.

Citeva nume dintr-o distribuție numeroasă: **Șerban Ionescu**, **Nicolae Caranfil**, **Dolna Deleanu**, **Cerasela Stan**, **Manuela Ciucur**, **Florentin Duse**, **Cristian Sofron**, **Atanase Lascu**, **Dan Puric**, **Ion Matel**, **Dan Berlogea**, **Dan Nanoveanu**, **Ștefan Velnicluc**, **Magda Catone**. În fotografie: **Dan Berlogea**, **Manuela Ciucur** și **Ionel Mihăilescu**.

Rideți ca-n viață

Scenariul și regia: **Andrei Blaier**.

„Mă reîntorc în aceeași lume a șantierului din *Dimineața unui băiat cuminte* — declară regizorul — confruntându-mă peste ani și cu modificările din mine și cu mutațiile ce s-au petrecut în acel univers. Acum mă preocupă altceva, cauzalitatea efortului, nevoia ca acest efort să fie însoțit de o stare de bucurie.”

În distribuție: **Oana Pellea**, **Stelian Nistor**, **Bogdan Gheorghiu-Ștefan**, **Ilarion Cloban**, **Gheorghe Dinică**, **Violeta Andrei**, **Jean Lorin Florescu**, **Doru Ana**, **Petre Pănaft**, **Maria Gligor**, **Paul Lavric** și membrii ai studioului artistului amator din Cimpulung.

În fotografie: **Jean Lorin Florescu**, **Bogdan Gheorghiu-Ștefan**, **Oana Pellea**, **Stelian Nistor** și regizorul **Andrei Blaier**.





Scopul și mijloacele

Scenariul: **Nicolae Țic**. Regia: **Dan Marcoci**. Scenaristul declară: „Un film de actualitate, cu o desfășurare mai amplă în mediul muncitoresc. Scopul nu poate — și nici nu trebuie — să scuze mijloacele. Filmul combate o mentalitate păgubitoare, a „descurcăreților”. Personajul principal este un tânăr muncitor, cinstit, corect, doritor de certitudini, nicidecum de aranjamente cu satisfacții de moment.”

În distribuție: **Leopoldina Bălănuță, Petre Gheorghiu, Rodica Negrea, Răzvan Vasilescu, Marian Rilea, Ștefan Sileanu**

În fotografie: **Leopoldina Bălănuță și Răzvan Vasilescu**.

Să mori rănit din dragoste de viață

Scenariul: **Anghel Mora**. Regia: **Mircea Verolu**.

Filmul unei prietenii, așa cum declară scenaristul, „o prietenie născută și încheată în avântul mișcării muncitorești din țara noastră de la începutul deceniului al treilea. Prietenie, în felul ei, reprezentativă pentru acei tot mai mulți tineri care, dornici de schimbări profunde în societatea românească, optaseră, fără șovăire, pentru calea luptei revoluționare”.

În rolurile principale: **Gheorghe Visu, Claudiu Bleonț, Marcel Iureș, Tora Vasilescu, Mariana Burulană, Virgil Andriescu, Andrei Codarcea, Teodor Cojocaru, Valentin Voicilă, Dragoș Pălaru, Cornel Revent și Petre Tanasievici**.

În fotografie: **Gheorghe Visu și Claudiu Bleonț**



Amurgul fîntinilor

Scenariul: **Radu Aneste Petrescu și Mihal Vișolu**. Regia: **Virgil Calotescu**.

Un film despre „saltul făcut în conștiința țărânului român, de la ocrotirea destinului individual la înțelegerea sensului colectiv al existenței, de la palma lui de pământ și de la boul său ucis în jug la gospodăria modernă a satului socialist” (dintr-o declarație a scenaristului Radu Aneste Petrescu).

În distribuție: **Costel Constantin, Mircea Diaconu, Ștefan Sileanu, Vistrian Roman, Violeta Andrei, Mircea Albulescu, Ernest Maffei, Irina Loghin, Diana Lupescu, Mariana Calotescu, Dinu Manolache, Cornel Dumitras**.

În fotografie: **Costel Constantin și Nicolae Praidă**.

Întoarcerea Vlașinilor

Scenariul: **Ioana Postelnicu și Mircea Drăgan** (după romanul omonim de Ioana Postelnicu — premiul Academiei în 1982). Regia: **Mircea Drăgan**.

Filmul duce mai departe acțiunea și personajele din **Plecarea Vlașinilor**. Permanența satului românesc în vremuri de restriște. În dimensiuni de epopee — „o epopee pastorală”, cum o numea regizorul — lupta de eroică rezistență a obștei țărănești împotriva unei stăpîniri străine.

În distribuție: **Silviu Stănculescu, Ion Păscu, Karoly Sinka, Nae Gh. Mazilu, Gheorghe Doroftei, Eugen Ungureanu, Ioana Drăgan, Emilian Belcin, Vasile Boghiță, Miron Murea, Florina Lucian, Eugenia Bosinceanu, Maria Bădărău**.

În fotografie: **Florina Lăican și Grum-Hans Huprich**.





Ringul

Scenariul: **Ioan Grigorescu**. Regia: **Sergiu Nicolaescu**. La sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, doi bărbați, prizonieri într-un lagăr, trec printr-o aventură dureroasă. Aventură rememorată în zilele noastre, filmul balansînd permanent între cele două planuri: trecut și prezent.

În distribuție: **Sergiu Nicolaescu, Marin Moraru, Marian Cullineac, Vasile Mihai Boghiță, Constantin Brînzea, Sebastian Papaian, Iurie Darie, Letizia Gabrielli și Mihail Vogler.**

În fotografie: **Sergiu Nicolaescu.**

Vreau să știu de ce am aripi

Scenariul: **Ioan Grigorescu**. Regia: **Nicu Stan**. Un film despre lumea copilăriei, despre vîrsta cînd se desfac aripile și, uneori, o neatenție din partea celor mari, te poate frînge. Așa cum spune regizorul, un film despre „starea de zbor”.

În distribuție: **Valeria Seclu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Olga Tudorache, Gheorghe Cozorici, Rodica Tapalagă, și elevul Cosmin Sofron.** În fotografie: **Ovidiu Iuliu Moldovan și elevul Andrei Ionescu.**

Rubrica „Panoramic românesc”
este realizată de **Roxana PANĂ**

Foto: **Victor STROE**



Galax-omul păpușă

Scenariul și regia: **Ion Popescu Gopo**. Roboți-anti-roboți? „Robotul meu — spune Gopo — este un robot simplu, făcut de niște studenți de la facultatea de automatică, cu mijloace destul de rudimentare. Dar Galax are o inteligență formidabilă. Studenții își cunosc robotul, se împrietenesc cu el”... Nu va lipsi din film... o poveste de dragoste.

În distribuție: **Radu Buznea, Mariana Cabanov, George Constantin, Adela Mărculescu, Stela Popescu, Angela Ioan, Radu Dărie, Claudiu Stănescu și Radu Beligan.**

În fotografie: **Ion Popescu Gopo și Radu Buznea**, alături de Galax.

Lișca

Scenariul: **Fănuș Neagu, Vintilă Ornaru**. Regia: **Ioan Cărmăzan**.

Are cuvîntul regizorul: „Sîntem în lumea cîmpiei din literatura lui Fănuș Neagu, oameni pe ape, evenimente care trec parcă dincolo de ei... Sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, într-un sat, în spatele frontului. Așteptare și speranță, într-o lume aflată în permanentă zăbateră, mistuită de o nepotolită sete de puritate, de adevăr”. În distribuție: **Ecaterina Nazare, Remus Mărgineanu, Virginia Rogin, Simion Hetea, Petre Nicolae, Avram Birău, Catrinel Paraschivescu, Valentin Uritescu, Zoltan Vadasz, Leni Pinjea-Homeag și Papil Panduru.**

În fotografie: **Valentin Uritescu.**



51 de actori la ora mărturisirilor

Actorul ca interpret al personajelor epocii noastre

Așa cum veți constata în paginile care urmează, principala temă a Almanahului nostru este actorul de film. Actorul — interpretul personajelor actualității, interpretul „nostru”. Drept care ne-am adresat cu grăbire, dragoste și curiozitate (profesională) mai multor actori ai noștri, cerându-le răspunsul la trei „întrebări capitale”.

Desfășurarea anchetei ar putea fi un minunat subiect de documentar. Urmăriri telefonice: la teatru, la radio, la televiziune, la Buftea, acasă. La miezul nopții („il prindeți când vine de la spectacol”); în zorii zilei („il prindeți la șase, are filmare de dimineață”). Convorbiri cu portarul, cu vecinul, cu mama, cu tata, cu copiii, cu bunica, cu soțul, cu soția. Țîrîituri în gol. Impulsuri, impulsuri...

Pe marginea răspunsurilor, dincolo de ele, uneori mai pregnant decît ele, se conturează, treptat, un anumit ritm de viață, o anumită stare: a fi actor.

Cele trei întrebări nu sînt, firește, deloc întâmplătoare. Ele au intenționat să conexeze actorul la propria lui filmografie, la procesul muncii pe platoul de filmare și la public.

Așadar, 51 de actori și trei întrebări:

1. Care a fost momentul decisiv al carierei dumneavoastră de actor de film?
2. În afară de regizor, cu care membru al echipei de filmare colaborați mai strîns?
3. Ce înseamnă, practic, pentru dumneavoastră, „a avea succes”?

Aparatul de filmat

1. Colaborarea cu Andrei Blaier la ilustrate cu flori de cmp.

2. Aparatul de filmat.

3. Acum, nimic. „Iar ce va fi în viitor, deocamdată e sublim!”, spune Bacovia.

Elena ALBU

O îndeletnicire sisifică

1. Cred că „momentul decisiv” a fost faptul că filmul meu de debut în care jucam un rol principal în '56, a fost foarte rău primit de critică. Asta a făcut ca timp de 10 ani să nu mai fiu solicitat niciodată, dar absolut niciodată pe platourile de filmare. Între timp s-a inventat televiziunea, unde am putut să învăț tot ce nu știam, să corectez tot ce greșeam. În '66 un producător străin a venit și a văzut „Troilus și Cresida” la Teatrul de Comedie și i-a spus unui regizor român debutant: „Pe băiatul ăsta care joacă Ahile, să-l iei neapărat în filmul tău!” Și deși debutantul (Sergiu Nicolaescu) nu prea mergea la teatru și deși tot el mă mai filmase și în filmul cu pricina, în care asigurase ca operator, filmările subacvatice, m-a distribuit totuși în filmul *Dacii*. Și așa a reînceput toată povestea. Iată, încă o dată, cât de sisifică e îndeletnicirea noastră, situată de multe ori la jumătatea drumului între artă și meserie.

2. Relația creatoare poate fi stabilită cu oricare dintre membrii echipei, începând cu operatorul și terminând cu recuziterul sau cu mecanicul de traveling. Fiecare moment creator reclamă câte unul din acești oameni mai mult sau mai puțin. Dacă mecanicul care împinge travelingul nu o face în ritmul trăirii mele, momentul este ratat. Iată un exemplu și mai surprinzător: pentru un actor de film, lumina, da, lumina e foarte materială. Un actor se sprijină de un proiector ca de o balustradă, ca de un baston. Proiectorul te poate ajuta să te concentrezi, să te regăsești, să te re-conturezi, să poți face pasul de la tine spre personaj.

3. Pentru un actor a avea succes înseamnă lucrul cel mai periculos din lume. E un rău necesar, cu care trebuie să te obișnuiești. Succesul e de fiecare dată altfel. Dar nu totdeauna este un prieten sau un sfătuitor bun. Dar, sigur, a avea succes înseamnă, de pildă, și să poți umbra fără buletin!

Mircea ALBULESCU



Farmecul melancoliei (Elena Albu)

O probă hotărâtoare

1. După primii ani de teatru și film, cînd părea că șansa începuse să-mi suridă — avantajul unor roluri principale interesante la Teatrul Giulești și un prim rol de compoziție de mare intensitate dramatică în filmul *Golgota* al lui Mircea Drăgan, a urmat

o perioadă foarte critică pentru mine la Teatrul Bulandra. Am hotărît atunci să-mi smulg din suflet meseria pe care o iubeam atât de mult și m-am pregătit pentru admiterea la Institutul de Arte Plastice, unde am și intrat, la Istoria și teoria artel. După cîteva luni, regizorul Iulian Mihu, care avea să aibă rolul decisiv în destinul meu cinematografic, mi-a ales o probă de film — probă la care mă duseseam fără nici o urmă de speranță. Filmindu-se în provincie șase luni, n-am mai putut să-mi continui cursurile noii facultăți. Și așa m-am reîntors la prima pasiune.

Dragostea pentru marele public... (Violeta Andrei)



2. Cu operatorul. Cu George Cornea, cu Sandu Intorsoreanu, cu Iosif Demian, cu Nicu Stan, cu Marian Stanciu, cu Vivi Drăgan Vasile, cu Nicolae Girardi, cu Costache Foni, cu Ion Marinescu și, dacă stau să mă gândesc, cu absolut toți operatorii cu care am lucrat. În mulți dintre ei am intuit de la bun început talentul regizoral.

3. Dragostea sinceră a marelui public. Contează cel mai mult pentru mine.

Violeta ANDREI

Cu o doză de optimism

1. La scurt timp după ce am devenit actriță a Teatrului Național, am fost anunțată de maestrul Sică Alexandrescu, de a cărui apreciere mă bucuram, că voi face parte din distribuția filmului **Telegrame**. Practic, acesta a fost „botezul” meu întru cinema. Momentul decisiv? Cu o mare doză de optimism aş spera încă să sosească. Deși aparițiile mele pe marile ecran sînt numeroase, consider că nu mi s-a oferit încă o partitură pe măsura disponibilităților mele. Poate pentru că, la noi, scenariștii nu obișnuiesc să scrie pentru un anumit actor? Poate pentru că regizorii, fiind uneori sclavii comodității și ai prejudecăților, preferă să lucreze mereu cu aceiași actori? Poate că eu însămi sînt de vină?

2. Cu scenaristul. Se întîmplă ca dialogurile în filmele noastre să sune nefiresc. În sensul acesta am încercat, discutînd cu autorul scenariului, să fac textul mai „vorbit”, să eliminăm nota artificială. Dar filmul, fiind rezultatul unei munci de echipă, înseamnă de fapt, colaborarea cu toți realizatorii lui.

3. Succesul pentru mine reprezintă stima și dragostea publicului. Aprecierile cronicarilor de specialitate. „Celebritatea nu înseamnă succes”, avertiza Balzac, „celebritatea este alcătuită mai mult din raul decât din binele ce se spune despre tine”...

Coca ANDRONESCU

De la dans la scenă

1. Toate au fost momente cruciale. Și Marta, și Anița, și Gerda. Dar mai ales momentul în care am părăsit dansul ca să mă dedic scenei.

2. Cu operatorul, cînd sîntem pe aceeași lungime de undă.

3. Succesul? Senzația că spectatorii doresc mereu să te revadă, și în altceva, fără să-i plictisești.

Marga BARBU

Să facem o comedie muzicală

1. Momentul decisiv ar fi existat numai dacă cinematografia ar fi văzut în mine un interpret ca un fel de „vinul casei”. Era vorba, odată: „pentru Bănică și Stela, să facem o comedie muzicală”, dar nu s-a întîmplat nimic. Sincer să fiu.

2. Și cu mașinistii, și cu recuziteții, cu toți colaboratorii, cu care mă simt bine și care se simt bine cu mine. Eu sînt un om foarte prietenos. Cu regizorii mă împac mai greu și probabil de asta nici nu prea joc.

3. Generozitatea aplauzelor — felul cum mă primește publicul. Și, de ce să mint, nu m-a primit niciodată prost. Mă simt încă iubit, chiar dacă nu prea fac film.

Ștefan BĂNICĂ

Stima la cub

1. 1959, cînd Titus Popovici m-a cautat la Sibiu ca să-mi propună să joc în **Setea**.

2. Cu operatorul.

3. Foarte greu de răspuns. Stima publicului, plus stima mea față de mine însumi, plus stima mamei mele.

Ion BESOIU

Ca într-o familie

1. Întîlnirea cu regizorul Mircea Saucan, care a crezut în calitățile mele și m-a distribuit într-un rol principal și destul de greu în primul lui film, **Cînd primăvara e fierbinte**.

2. Eu cred în munca de echipă și cît durează filmul, mă simt ca într-o familie; și ca să mă ajut, nu neglijez nici o relație.

3. În primul rînd a avea succes

În plin Viraj periculos (Sergiu Nicolaescu și Ion Besoiu)



înseamnă răspundere și obligația să te menții.

Eugenia BOSÎNCEANU

Așteptarea

1. Sînt mai mult actriță de teatru. În film, momentul decisiv n-a sosit încă. De cinci ani n-am filmat nici o secvență. Aștept... Aștept?!

2. În primul rînd, cu operatorul. Și totdeauna cu inginerul de sunet, care mă întreabă cum vreau să mă aud, știind că eu sînt foarte riguroasă la replici. Apoi cu pictorul de costume și cu costumiera, care mă îmbracă. Îmi dau liniște, siguranță.

3. Înseamnă, în primul rînd, o obligație. Față de public și față de mine însămi. Să nu vă speriați: sînt mai exigentă decît oricine din preajma mea!

Tamara BUCIUCEANU

O șansă la un milion

1. Moara cu noroc. O șansă la un milion. Să fii studentă în anul II și un regizor ca Victor Iliu să-ți încredințeze un rol ca Ana din **Moara cu noroc**. În momentul cînd m-a văzut, la Institut, Iliu a spus: „Uite-o pe Ana din **Moara cu noroc**”.

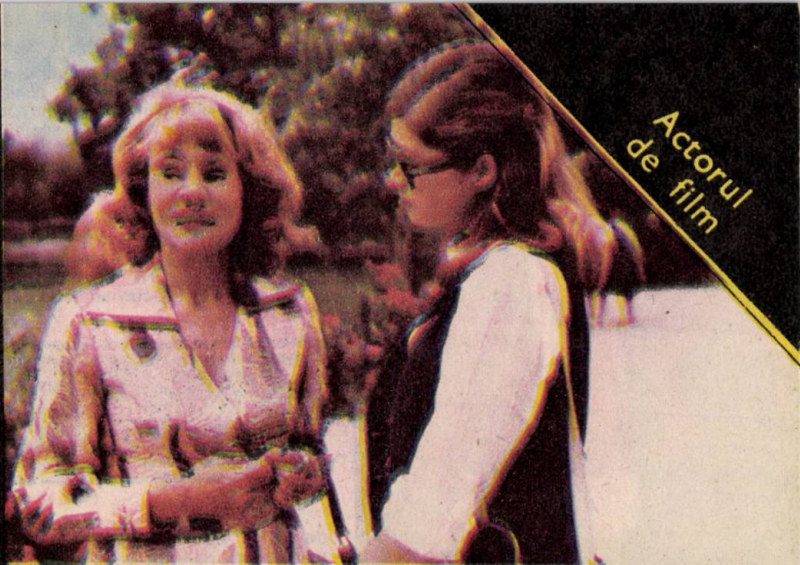
2. Cu operatorul. El e omul cu care vii cel mai mult în contact. Nu dau nume, pentru că sînt foarte mulți și toți foarte buni. Și apoi cu scenograful. Și cu pictorul de costume. De pildă, cu Hortensia Georgescu, cu care am făcut cîteva filme istorice.

3. A avea succes înseamnă a fi atît de bun într-un rol încît cei care te văd să vrea să te mai vadă încă într-o mie...

Ioana BULCĂ

Paradoxal, succesul e periculos

1. Au fost trei momente. 1. Debutul în filmul lui Victor Iliu, **Comoara din Vadul Vechi**. 2. Marin Preda — **La**



Actorul
de film

...Cînd spectatorii doresc să te revadă
(Marga Barbu și Catrinel Dumitrescu)

porțile albastre ale orașului. 3. Lucian — Nicolae Mărgineanu.

2. Cu operatorul. Întotdeauna. Am învățat să mă interesez, să aflu care e decupajul unei secvențe, să cunosc obiectivul cu care se filmează, montajul care se preconizează, pentru a ști cum trebuie să joc. Sînt lucruri pe care orice actor profesionist trebuie să le știe. Pentru că stilul de joc se schimbă în funcție de profunzimea cîmpului, de distanța aparatului, de obiectiv.

3. A avea succes este un fenomen cu două tășuri. De aceea fiecare din noi ar trebui să știe că succesul în sine este și minunat și foarte periculos. Minunat pentru că reprezintă recunoașterea muncii tale. Periculos pentru că te poate rostogoli de la o cunoaștere de sine reală, de bun simț, spre un narcisism care se instalează încet-încet și e modificador de caracter. Paradoxal, succesul e periculos.

Ion CARAMITRU

Un alter-ego

1. Femeia din **Ursa mare**, prin complexitatea personajului.

2. Cu operatorul, care în timpul filmării e un fel de alter-ego al actorului.

3. O împlinire a profesiei.

Florina CERCEL

La aceeași căruță

1. Pînă acum, **La capătul liniei**. Dar de dorit ar fi, în principiu, ca fiecare nou film pe care-l faci să-ți ofere șansa unui moment decisiv.

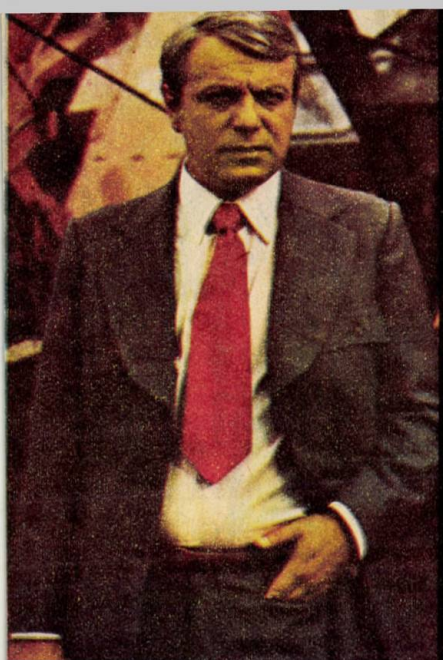
2. Reușita unei filmări depinde de fiecare membru al echipei. O zi întreagă de filmare poate fi ratată de o simplă neconcordanță „de stare” în procesul filmării. Ceea ce apare pe ecran e rezultatul unei munci de echipă. Dacă nu toți trag la aceeași căruță, nu iese!

3. Fiind o profesie publică, succesul e o condiție **necesară**; fără el nu se poate. Eu personal îl tratez cu decență.

Dan CONDURACHE

O primă condiție

1. Filmul **Puterea și Adevărul**. Un rol substanțial, creat de un mare artist, Titus Popovici, într-o punere în pagină de un desăvîrșit profesionalism, semnată de Manole Marcus și într-o companie care a impus cîteva momente de vîrf ale artei actricești (Amza, Albuлесcu, Besoiu).



Un rol substanțial într-un film substanțial (Octavian Cotescu în *Puterea și Adevărul*)

2. Operatorului i se spune la noi, în glumă, „muncitorul cu ochiul”. Acest muncitor este, în majoritatea cazurilor, artistul adevărat, sensibil și cunoscător de viață, modest și plin de idei, pe care îl iubesc alături de regizor și uneori în locul lui.

3. A constata că ai fost înțeles. Vă dați seama că o primă condiție a succesului este a avea ceva de spus!

Octavian COTESCU

Însăși echipa

1. Nu vreau să fiu înțeles greșit de către Mircea Drăgan, care, cu mare curaj, mi-a încredințat rolul marelui nostru volevod, Ștefan. Aș fi fericit să fiu bine înțeles de către toți ceilalți regizori sau regizoare care mi-au încredințat roluri de mare însemnătate. Dar, coincidență, clipa decisivă a fost... **Clipa.**

2. Trebuie precizat un lucru. Cel mai apreciat membru al echipei este însăși echipa cu tot ce are mai bun în ea: operator, machiaj, cascadori, elec-

tricieni, ingineri de sunet, costumiere... Deci toată echipa.

3. Nu știu. Poate să dorm puțin mai liniștit.

Gheorghe COZORICI

Orice film e decisiv

1. Așa cum întâia dată când m-am văzut pe ecran am înțeles că nu semăn deloc cu imaginea pe care mi-o făcusem despre mine, tot așa fiecare întâlnire cu un rol nou înseamnă, de fapt, un nou moment decisiv.

2. Variaza de la film la film, în funcție de natura scenariului și de cerințele filmării. De pildă, la un film psihologic, colaborez mai mult cu operatorul, care-ți poate da datele plastice ale apariției tale pe ecran, în funcție de care îți dozezi expresia. Altfel, la un film de epocă, colaborez mai mult cu machiajul și cu costumele.

3. Să fii iubit!

Tamara CREȚULESCU

din istoria actoriei de film

Despre pionieri spre folosul urmașilor

Primul regizor care a adus în cinematografia noastră o concepție filmică asupra actorilor a fost Jean Georgescu.

El însuși actor în prima tinerețe — preludiu al carierei în artă, actor de teatru, apoi și actor de film, în propriile pelicule sau în ale altora — înfiul nostru cineast în toată puterea cuvântului s-a eliberat repede de această pasiune juvenilă. După debuturile în țară din anii '20 (*Millionar pentru o zi*, *Năbădăile Cleopatrei*, *Așa e viața*, *Mălorul Mura*, dintre care ultimele două pot fi văzute și azi, parțial salvate de la succesivele catastrofe prin care a trecut filmoteca națională), maturizarea intuițiilor sale cineaste nu poate fi despărțită de contactul cu școala de film care, la acea dată, la sfârșitul deceniului IV, sintetiza cel mai bine avansurile tuturor curentelor prin care cinematograful se afirmase ca artă, încă din prima treime a secolului.

Nu în orice film actorul este proiecția concepției regizorale, dar ar fi de dorit să fie

Cert este că, la începutul anilor '40, când se întorcea din Franța, Jean Georgescu este adeptul unei credințe noi, aceea că adevărata creație artistică în cinematograf — dacă există una, căci dublile persistau — nu aparține actorului („prea puțin”, zice el acum), ci regizorului-autor. Spre deosebire de un alt veteran interbelic, citat în unele retrospectivă alături de Jean Georgescu, în loc să fie situat la antipod — Jean Mihail, care va atribui până la sfârșitul vieții calitatea de autor al filmului scenariului și va aglomera totdeauna pe genericele sale numele celor mai cunoscuți actori de teatru — Jean Georgescu depășește net această concepție despre cinema ca o artă ilustrativ-interpretativă. El va demonstra primul, în mod concludent, pe sol național, în filmul de ficțiune, autonomia cinematografului ca artă, prin *O noapte furtunoasă* (1943), la care și-a asumat și funcțiile scenariste, renunțând în schimb la propria sa apariție pe ecran.

Revelația

1. Nu cred să existe un moment mai decisiv în „cariera” mea de film decât cel în care m-am întâlnit pentru prima oară față în față cu ceea ce avea să devină pasiune pentru tot restul vieții. Îi datorez lui Mircea Daneliuc revelația că există ca actriță de film. Prima mea zi de filmare poartă gustul vieții mele.

2. Îmi este greu să stabilesc o ordine a importanței membrilor echipei de filmare. Ca actor ești mai întâi „personaj” în închipuirea unui scenarist, mai apoi gândit de mintea unui regizor, privit prin ochii unui operator, ascuns sau dezvăluit de costume și machiaj, salvat în ce ai mai bun sau dat de gol când „trișezi” la montaj...

Eu personal „colaborez” cu toți și cu tot, cu oameni și cu aparate, pentru că sunt convinsă că există o bunăvoință a spațiului care ne înconjoară cu care trebuie să „colaborăm”. Dar fiindcă tot sunt la confesiuni... mi-e



Un haz care-l înveselește și pe el însuși
(Stefan Bănică)

dor de un Florin Mihăilescu, de un Călin Ghibu...

Cînd nu îl ai, îl rîvnеști; cînd îl ai, nu te ajută cu nimic!

3. Succesul? Multă înșingurare.

Ioana CRĂCIUNESCU

Actori Naționalului și actorii de cartier

Dar practica interpretativă, cunoașterea vieții teatrale încă de pe vremea cînd era june briant pe scenă n-au rămas fără folos pentru regizorul devenit pe deplin conștient de vocația sa, de instrumentările multiple și legile aparte ale ecranului. Nu un folos elementar, nu unul valabil pentru un regizor lipsit de geniu, care ar fi cunoscut bine actorii și s-ar fi priceput pur și simplu unde să-i distribuie. Din această aprivozare, Jean Georgescu a obținut mult mai mult, un ascendent și o menință față de actorul tradițional de teatru („Avea ceva cu actorii” spune cineva). Era de fapt puterea, încă neștiută la noi, de a nu se conforma atmosferei provinciale înțreținută de marii societari ai Teatrului Național care, ca niște senatori de drept, începeau să considere cinematograful, asemenea radioului, un fel de sucursală a autorității lor scenice.

Astfel, niciodată nu vom putea aprecia la proporțiile ei exacte temeritatea tinărului cineast care, într-o cinematografie încă în curs de instituționalizare, și-a impus punctul de vedere în alegerea interpretilor, tocmai la transpunerea pe ecran a unei piese de teatru atât de cunoscută, cum e *O noapte furtunoasă*, în care capetele de afiș ale Naționalului se vedeau distribuite cu anticipație. Una dintre „revoluțiile” întreprinse de autor în cinematograful românesc, cu acest film, fiind alegerea ca interpreți a unor actori mai mult sau mai puțin necunoscuți, oricum departe la acea dată de

gloria Naționalului, actori de la teatrele de cartier, teatre de revistă în cea mai mare parte: Al. Giugaru—Jupin Dumitrache, Iordănescu—Bruno—Ipănescu, Florica Demion—Zița, Maria Maximilian—Veta. Însăși distribuția lui Radu Beligan, deja afirmat în repertoriul dramatic, dar mai puțin decât contra candidatul de mare faimă, Grigore Vasiliu—Birlic, în rolul lui Rică Venturiano se înscriseră în aceeași decizie conceptuală și stilistică a regizorului-autor.

Și nu încapă nici o îndoială că experiența *O noapte furtunoasă* — Jean Georgescu a fost pentru cel de mai sus și pentru alții nu doar un episod filmic, ci un eveniment de prim ordin, poate definitoriu pentru cariera lor artistică, chiar dacă vreunul se va fi dezis de această creație, în anii în care întreg trecutul nostru cinematografic era negat, pe motiv că regizorul ar fi „denaturat” pe Caragiale, făcînd din cutare rol „mai mult un erou de farsă” și nu „purătorul de cuvînt al burgheziei”. Asta după ce, la data apariției, marii societari ignorați nu fuseseră pare-se străini de un anume boicot al premierii filmului, simțit și în presa timpului.

Demersul formativ pe care Jean Georgescu l-a operat în ecuația filmului românesc în toate regiunile, și prin intermediul actorilor, răzbate, printre altele, din reînfrînarea în viitoarele filme ale regizorului cu unii dintre interpreții pe care ei l-a descoperit sau lansat. Radu Beligan va rea-

(Continuare în pag. 30)

Valerian SAVA

Primul mare pionier al filmului românesc (Jean Georgescu)



Am fost
de prea multe
ori june-prim

1. Nenorocirea mea de actor de cinema este că am jucat atâtea roluri de june-prim, încât azi nu mă mai distribuie nici un regizor din Bufta. O viață întreagă i-am fost recunoscător lui Paul Călinescu care m-a distribuit primul în **Pe răspunderea mea**, dar acum e cazul să mă îndoiesc, nu-i așa?, dacă într-adevăr, trebuie sau nu să-i fiu recunoscător.

2. Depinde care compartiment este deservit de femei.

3. Este condiția mea firească. Am avut într-una succes, încă de la grădiniță.

Iurie DARIE

Cînd
ies din casă

1. Este clipa cînd s-a decis Dan Pița să mă ia în **Nunta de plătă**.

2. Cu șoferul, pentru că orice film mare e o navetă.

3. Să nu îmi fie rușine să ies din casa

Mircea DIACONU

Încrederea,
încrederea

1. Am făcut peste 40 de filme. Multe momente au fost importante. Dar a existat, într-adevăr, un moment de cotitură în 1975, rolul Osman Pașa din **Războiul de independență**. Mulți se îndoiau că aș putea face față, la vîrstă și cu experiența mea. Meritul a fost al lui Gheorghe Vitanidis că a avut **Încredere**. A fost un alt Dichiseanu. Nu mai eram „junele, frumusețea, arătosul, dichisitul”, eram altceva! Rolurile din **Bătălia pentru Roma**, din **Ultima frontieră a morții** și din **Clipa** au fost toate momente importante pentru mine.

2. Cu operatorul: este cel care îți găsește unghiul favorabil, îți pune lumina bună, o serie întreagă de amănunte, pe care spectatorul obișnuit nu le cunoaște. Dar care contează enorm de mult.



Așteptînd „momentul”
(Tamara Buciuceanu)

din istoria actoriei de film

(Urmare din pag. 29)

pare în **Visul unei nopți de iarnă** (1946) și în scurtmetrajul **Lațul slăbiciunilor** (1952), iar Al. Giugaru va forma, împreună cu Gr. Vasiliu-Birlic recuperat, cuplul antologic din **Directorul nostru** (1955).

Primordială de fiecare dată este însă viziunea regizorului, care chiar în cazul ecranizării clasicilor modelează rolurile și le dă o turnură inedită, în vădit contrast cu ceea ce era desuet în tradiție sau cu denaturările efective care se produc la un moment dat în tratarea scenică și cinematografică a universului caragialesc.

Cuplul Al. Giugaru (jupîn Dumitrache) — Radu Beligan (Rică Venturiano) este prin el însuși o lectură a textului din **O noapte furtunoasă** care, fără a fi modernistă, e mereu modernă. Căci sursa comicului indicată prin alegerea, alăturarea și jocul celor doi interpreți este alta decît aceea căutată, înainte sau după aceea, de alți adaptatori, în șarjă sau alegorie. Pentru Jean Georgescu, comicul acestui cuplu este în rimă cu viziunea filmelor populiste din anii '30, dar cu un marcat specific local, cu semnele neliniștii timpului în care filmul a fost făcut, sub camuflajul de război („— Te văd, te văd!” strigă în primul cadru ostașul din garda civică nocturnă). Comicul rezultă din excesul de bunăcredință al ambelor per-

sonaje („le mécanique”), contrariind candoarea funciară a amîndorura („le vivant”). Este bonomia ultragiată și stupefacția enormă a jupînului, care reușea atât de bine voluminosului Giugaru, cu ochii lui explozivi, alături de aplombul exaltat și totuși temător al studentului publicist, stilizat prin silueta filiformă, fragilă și grația stranie, aproape mecanică, ale lui Radu Beligan. Tot caruselul comic fiind pus în mișcare de suspiciunea mioapă, aproape o angoasă comică — mioopia la figurat a jupînului încornorat și mioopia la propriu a celui bănuțat că atentează la onoarea de familist — simetrie inventată de Jean Georgescu, care face ca ochelarii lui Rică să intre și ei în jocul comic, o dată cu celelalte obiecte ale recuzitel.

Dar poate în și mai mare măsură se exercită această putere modelatoare a regizorului în **Lațul slăbiciunilor** (mai puțin în celelalte două miniaturi, și ele de cite un singur act, realizate în același an, 1952, **Vizita** și **Arendașul român**) și în secvențele din **Directorul nostru** care nu sînt corpuri străine datorate conjuncturii.

Actorii de film și „actorii în conserve”

Este suficient, de pildă, să compari **Lațul slăbiciunilor** al lui Jean

Georgescu cu scurtmetrajul omonim înregistrat ulterior în regia lui Sică Alexandrescu și transmis recent, într-un serial Caragiale la televiziune, pentru a detecta, dincolo de aportul eminamente cinematografic al primului, viziunea sa artistică superioară, durabilă în modernitate.

Interpreții sînt aceiași, în a doua variantă — Radu Beligan și Marcel Angelescu, fără a mai vorbi de textul identic, dar diferența este enormă. Căci apreciatul regizor de teatru nu numai că inversează nefericit actorii din filmul realizat anterior de Jean Georgescu (Marcel Angelescu trece în rolul Povestitorului, iar Radu Beligan devine amicul Profesor), dar își compromite remake-ul prin înțelegerea pe dos a acestei bijuterii comice, ca și a operei în cauză.

În anul de grație 1952, cînd se celebra centenarul Caragiale, Jean Georgescu recursese la o soluție pe cît de fină artistic, pe atît de ingenioasă strategic. El alesese din opera omagiată două schițe (alegerea celei de-a treia nu-i aparține) narate de scriitor la persoana întâi, ceea ce îngăduia, în adaptarea filmică, aducerea pe ecran a personajului Povestitorului, reprezentîndu-l oarecum pe Caragiale însuși cu tonul său înșelător confesiv și complice, preluat cu o aplicație irezistibilă de Radu Beligan în **Lațul slăbiciunilor** și de Grigore Vasiliu-Birlic în **Vizita**. Era cea mai bună pavază



„Fiecare rol nou e decisiv”
(Tamara Crețulescu)

3. Pe stradă, când din zece oameni cel puțin cinci te recunosc și cel puțin doi îți cer un autograf, e un succes. Am dat autografe pe buletine, pe certificate de căsătorie, pe carnețe de note, pe cămăși, pe tricouri... Ceea ce mă impresionează plăcut e că am o mare priză la tineret. Și asta înseamnă succes...

Ion DICHISEANU

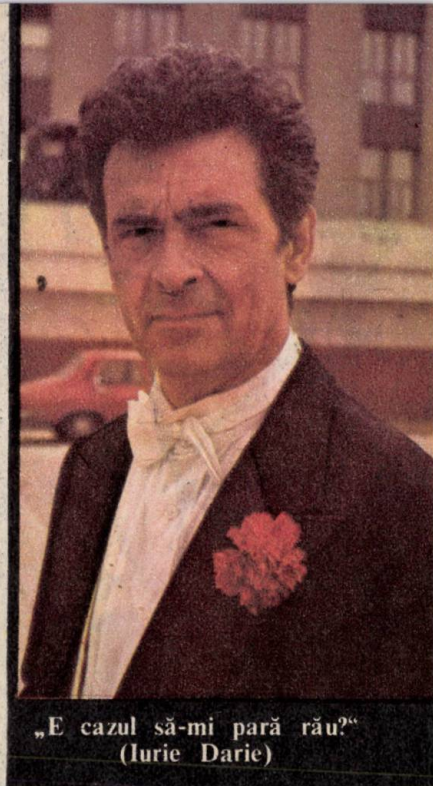
Publicul, barometrul nr. 1

1. Cursa, 1975.

2. În primul rând, cu operatorul. Florin Mihailescu, Ion Marinescu, cu ei am lucrat foarte mult.

3. A-ți mulțumi publicul. El, publicul, rămâne barometrul nr. 1 al succesului.

Constantin DIPLAN



„E cazul să-mi pară rău?”
(Iurie Darie)

împotriva caricaturii atroce și a șarjei incriminatorii, care făceau furori la acea dată, în înscenările din marele clasic, începând cu cele de la Național.

Numit Vasilescu în textul publicat

al adaptării, adică ferindu-se totuși de prezumția unei identificări cu scriitorul, Povestitorul apărea, mai ales în interpretarea lui Radu Beligan din *Lanțul slăbiciunilor*, într-o costumatie și în decoruri stilizate, aproape ca un

contemporan, cum apare și azi, la fel ca „lanțul slăbiciunilor” însuși, mereu în vigoare. Cu farmecul său inteligent, Povestitorul — Radu Beligan, ni se adresează din primul cadru, prin intermediul aparatului de filmat, care devine, el însuși, personaj în această schiță — un amic pe care povestitorul îl descoperă, cu plăcută surpriză, intrus în propria casă, când într-un loc cînd în altul, anticipînd un gag al lui Pierre Etaix. De unde și reproșul unui cronicar că acest mod de adaptare a lui Caragiale „nu provoacă îndeajuns ura și disprețul spectatorului”, socotindu-se că acesta a venit la cinema ca să „urască cu sete dușmanii de ieri și de azi”.

Destinație exclusivă de care tocmai va ține seama cu prisosință Sică Alexandrescu, nu numai în montările teatrale, dar și la înregistrarea pe peliculă a spectacolului său cu *O scrisoare pierdută* (1954), capodoperă după care Jean Georgescu a trebuit să renunțe a ne da versiunea sa cinematografică, al căruui proiect îl pregătise.

În pomenitul remake după *Lanțul slăbiciunilor*, a căruui originalitate constă în inversarea interpretelor, Marcel Anghelescu — scund, greoi și ezitant în mișcări, cu o complezență manieristă dulceagă în expresie — era departe de performanța lui Radu Beligan, care, la rîndu-l, trecut în rolul amicului profesor, apărea coplesit de costumul și masca anostă de epocă. Arhetipurile lui Caragiale se transfor-

(Continuare în pag 32)

O privire în istorie (Alexandru Repan)



Pe cînd „marele personaj”? (Florina Luican)





Gimnastica umorului
(Mircea Diaconu
și Constantin Diplan)

Al șaptelea film

1. Am făcut șase filme până acum, dar abia la al șaptelea lumea a început să mă vadă cu adevărat. E vorba de *Buletin de București*. Poate și pentru că e vorba de o comedie?

2. Cu partenerul și cu operatorul. Nu pot să nu-l amintesc pe Vivi Drăgan Vasile, cu care am colaborat foarte bine la amândouă filmele pe care le-am făcut împreună.

3. O recunoaștere a muncii tale. O obligație. O modalitate de a-ți reîn-cărca bateriile. Îmi place, când trec pe stradă, să aud lumea „Uite cum seamănă cu Cătrinel Dumitrescu”, deși firește, asta nu înseamnă prea mult.

Cătrinel DUMITRESCU

Când știu că ceea ce ai făcut tu e bine

1. Ar fi urât din partea mea să aleg un moment și să uit altele. Important pentru mine au fost rolurile în care regizorii au știut să treacă peste figura mea „mai specială”, să

scormonească dincolo de ea. Ilustrate cu flori de cimp. Dar și Tânase Scăltiu. Dar și Fram...

2. Cu operatorul, cu scenograful, cu machorul, cu travlingistul, și chiar și cu revista „Cinema”, când vine în vizită la filmare.

3. A avea succes nu înseamnă, cred, să te arate lumea cu degetul și nici să primești multe scrisori. Succesul e o stare de bucurie interioară: simți, înainte de a percepe reacțiile lumii, că ceea ce ai făcut tu e bine. Succesul nu încununează numai un anumit moment, ci îți dă un gir, îți fixează anumii parametri, te ajută înainte de a face un rol nou.

Carmen GALIN

O altă temperatură

1. Întâlnirea cu Lucian Pintilie.

2. În afară de regizor și de partenerul meu direct, cu operatorul. Și o absență: scenariștii. Îi simt nevoia pe platoul de filmare. Să-mi urmărească lucrul, să-mi modeleze replicile, când ard proiectoarele, când lucrurile au o altă temperatură. Un alt factor important este inginerul de sunet, omul care reînvie personajul într-o sală în-

din istoria actoriei de film

(urmăre din pag. 31)

măseră în fanteziile groasere ale unei lumi apuse, dispărută, urâtă, prăfuită, dintr-o provincie îndepărtată a istoriei. Era o nouă exilare artistică a lui Caragiale la periferie, de data aceasta nu spațial, cum făcuseră unele puneri în scenă dinainte de război, ci temporal. Era refuzul de a vedea universalitatea (și astfel actualitatea) comediei. Genul cel mai viu și mai prezent în actualitate era redus, prin greșita înțelegere a unei fraze din Marx, la rolul de a ajuta „omenirea să se despartă cu voințe de trecutul ei.”

Întrebarea este dacă asemenea mostre de teatru în conserve sînt utile fie și arhivistice, pentru studierea istoriei artei actorilor? Întrebare valabilă pentru toată filmografia unui Jean Mihail, plină de numele și de figurile unor George Vrăca (Lă, 1927), Tony Bulandra, G. Storin (*Trenul fantomă* — 1933), pînă și într-o scenetă ocazională, ca *Bulevardul „Pulberă vîntu”* (1950), în care cerbicia industrială a realizatorului s-a ambiționat să adune la un loc floarea teatrului românesc: Jules Cazaban, G. Timică, Al. Giurgaru, Ion Fintescu, Al. Ghibericon, V. Maximilian, Radu Beligan, Cella

Dima, Vasile Tomazian. Dar fără a izbuti distincția elementară dintre cinema și debutarea de texte în cadre fixe. Mai probabil este că astfel de cadre, ca și înregistrarea fidelă a unui tablou de teatru, așa cum e montat el pe scenă, trunchiază și finalmente falsifică arta actorului și imaginea scenică, în măsură în care ele sînt concepute pentru comunicare directă cu publicul din sală.

Dacă nu devine flux al unui alt mod de glîndire și expresie, filmul riscă să-și piardă pînă și utilitatea culturală. Rămîne doar peliculă.

Soluția Jean Georgescu și soluția Jean Mihail

Distincția dintre actorul de teatru și actorul de film nu mai pare astăzi atât de importantă cum fusese sau păruse în perioada de mijloc a istoriei cinematografului, care ar cuprinde vreo 30 de ani, de la introducerea sonorului pînă la nolle valuri din anii '60.

Între timp, teatrul însuși a trecut prin atîtea experiențe, dintre care unele inspirate tocmai de cinematograf, încît generațiile mai noi de artiști ai scenei au produs, mai frecvent decît cele anterioare, un tip de actor plurivalent. Un bun actor nu e azi de

teatru sau de film, ci e doar eventual, unul și același, într-un fel în teatru și altfel în film.

Diferența o semnala Tudor Vianu, încă din 1928, în eseurile sale dedicate esteticii și sociologiei cinematografului, artei actorului de teatru și a celui de film. Fervent susținător al tezei că „filmul nu este o simplă copie, ci o realitate independentă” a artei moderne, cu precizarea că „independența aceasta a mers de altfel crescînd în cinematografia modernă, care a devenit astfel unul din domeniile cele mai active ale regiei.” — „Cinematograful este în mare măsură o artă a regizorului” — marele estetician asociază și actorul de film la acest statut al autonomiei cinematografului ca artă.

Asemeni „poetului filmic”, care e regizorul, actorul de film nu e nici el „totdeauna dependent de text”. Filmul nefiind o artă interpretativă, cum e teatrul, nici actorul de film nu e un simplu „interpret”. „Am spus că termenul de interpretare care se aplică artei actorilor se potrivește numai celor scenici, pe cînd acest loc este în cinematograful cu adevărat creator, constitutiv de obiecte.”

Tezele acestea par contradictorii și într-un fel chiar sînt, ca multe altele în această artă complexă, construită

tunecoașă, printr-o muncă foarte specială și grea.

3. Cred că cea mai sinceră afirmație ar fi: pentru mine succesul înseamnă a fi eu însumi mulțumit de ceea ce am făcut, dar, din nefericire, lucrul ăsta se întâmplă foarte rar.

Vladimir GĂITAN

Sinonim cu fericirea

1. Am spus-o și anul trecut: nu mai sînt actriță de film, de vreme ce de trei ani n-am mai jucat nimic! Ultimul meu moment decisiv este rolul din *Luchian*, iar primul moment decisiv, în 1966. Vremea zăpezilor, cu care am luat diploma pentru debut la festivalul de la Mamaia. Unde sînt zăpezile de atîtădată?

2. Bineînțeles, cu operatorul. Însă cel care mă ajută foarte mult este și pictorul de costume, care-mi deschide un orizont foarte precis asupra personajului.

3. Un coleg îmi spunea că talentul este puterea de a îndura. Pentru mine succesul este sinonim nu cu popularitatea, ar fi prea simplu, ci cu fericirea; este, adică, o stare foarte trecătoare și impalpabilă, de care mi-e frică pentru că știu că nu durează și

că te obligă mereu la mai mult. De aceea nici nu mă pot bucura de el. Succesul este o frică!

Monica GHIUȚĂ

Bucuria publicului

1. Nu cred că am avut un moment decisiv. Am jucat cam tot ce mi s-a oferit cu condiția să nu schimb părerea și respectul publicului.

2. Cu operatorul.

3. Bucuria pe care simt că o au spectatorii mei cînd mă văd.

Aimée IACOBESCU

Dar mai ales

1. Nu am avut așa ceva.

2. Cu operatorul.

3. A merge în același sens cu

Actorul
de film



„Am o mare priză la tineret”
(Ion Dichisceanu)

parcă pe paradoxuri: din atîtea „independențe” simultane, cum poate ieși o creație omogenă? Dar ce altceva este creația artistică dacă nu soluția inedită a unei probleme aparent insolubile, a unor contradicții ireconciliabile?

Numei autori sau actorii lipăți de geniu și de talent, iar unorii și de orice urmă de haz în textul lor, și fac din cîte o jumătate de raționament o deviză intolerantă. Și, din păcate, puțini dintre regizorii noștri au reușit să iasă din chingile unor rudimente teoretizante, cu nimic mai bune decît practicile empirice. Nici unele, nici altele nu sînt apte să compenseze absența harului și a unei largimi de spirit, fără de care filmul nu se poate.

Distanța dintre Jean Georgescu și un Jean Mihail — care, curios, scapă și ea unor cercetători — este frecvent re-editată, dar și mult disimulată în producțiile curente, deci cu atît mai ușor trecută cu vederea. Fiindcă dexteritatea profesională a crescut, dar multe clișee au rămas, printre care la loc de frunte este adesea convenționalitatea și stereotipia distribuțiilor actoricești. Cîteodată însuși avansul profesionalității devine îndoleințic. Unor autori de abile prestații cvasi-comerciale, prin care ei cred a anula distanța dintre profesionalismul onorabil și arta înaltă, le-ar fi, de pildă, foarte utilă vizionarea secvențelor finale din *Lila* lui Jean Mihail, o producție nulă artistică, dar care

vădește ingeniozități demne de invdiat, în efectele de gen, față de o serie de contribuții recente în filmul de aventuri. Mai ales că nici acolo nu lipseau, în prima parte, melodramatică, mari actori ca Lilly Fihr, George Vraca sau Mia Theodorescu, filmul, nici mai mult nici mai puțin, decît în ambianțele vîlei Minovici și ale Palatului de la Mogoșoaia.

Din fericire, această, să-i zicem „linie Jean Mihail”, cu toate evoluțiile ei academice a fost continuu contrazisă, în ultimele decenii, de ceea ce am putea considera ca o prelungire a „liniei Jean Georgescu”. Aceasta a fost reprezentată, încă din a doua parte a anilor '50, de Victor Iliu, Liviu Ciulea, Iulian Mihai, Manole Marcus, apoi de toți regizorii realmente valoroși ai filmului românesc.

Acești „poeti filmici” nu pot fi desprinși de creațiile actoricești prin care ei înșiși s-au exprimat. Dar nici actorii în cauză nu există, cinematografic, altminteri, dacă socotim arta filmului și arta actorului în deplină-tea puterilor lor, nu doar o „interpretare”, ci o creație.

Varietatea aparițiilor și momentelor actoricești e prea mare pentru a încerca să le scriem numele în paralel și în dreptul regizorilor, de la primul în această linie — Victor Iliu cu *Geo Barton*, *Colea Răutu*, *Ioana Bulcă* și *Constantin Codrescu* alături, pînă la ultimul dintr-o listă deschisă — *Dinu Tănase*, cu *Dan Condurache*, *Ioana Crăciunescu* și *Mircea Albulescu*.

Chiar și aceste citări liminare arată cît de numeroase ar fi diferențele valorice, de manieră și vîrstă artistică, pe care studiul actorilor îi impune.

Mai la îndemînă și oarecum mai important este să constatăm că nu ne-au lipsit întîlnirile fericite, dar ele au fost rare. Astăzi unorii ne mirăm, retroactiv, cînd constatăm extrema rarefiere a unor filmografii și ne întrebăm cum s-a putut ca un *Grigore Vasiliu-Bîrlig* sau un *Radu Beligan* să nu devină mari vedete ale ecranului românesc și universal?

Dar nici Jean Georgescu nu semnează nici un film exact timp de un deceniu, din 1955 pînă în 1965.

Ceea ce înseamnă că, dacă aspirăm la o mare școală națională de film, care să stea alături de performanțele literaturii și artei românești, trebuie să reflectăm mai înfrî la condiția regizorului.

Căci, astăzi, ne situăm cu toții pe altă platformă culturală decît cea pe care o deplîngea în 1935 *Ion Cantacuzino*, cu amar sarcastic: „am ris cu poftă cînd am citit cum un pontif român al cinematografului declara, într-un interviu, jurnalistului care îl întreba părerea sa despre regizori: „Nu mă interesează regizorii, mă interesează numai opera... Nu știu, pontiful, că opera e mai ales regizorului ei...”

Valerian SAVĂ

Actorul
de film

„Eram actor la Pitești“...
(Ernest Maftei)

gustul publicului, dar mai ales a-l
orienta.

Ileana Stana IONESCU

Practic?

1. Întâlnirea cu Aurica Marcu, re-
gizoare tehnică la Cassandra.



„Ăsta o fi succesul?“
(Dorina Lazăr)

2. Cu recuziterul.

3. Practic, nu înseamnă nimic.

Ștefan IORDACHE

Dacă Orson Welles
m-ar ruga...

1. Ar fi momentul în care Orson
Welles m-ar ruga să-l fiu interpretă
într-un film. Dar nu mi-am imaginat
momentul foarte bine, așa că nu pot
să-l descriu.

2. Machiorul poate să-mi dea o
stare minunată sau poate să mă um-
ple de nervi și complexe.

3. Ieri seară, venind de la teatru,
un tânăr necunoscut mi-a spus: „Bună
seara, pot să vă însoțesc?“ Am întors
capul: „Poftim?“ — „Oo, Angela
merge mai departe! Vă rog să mă
scuzați!“ și a plecat. Țasta o fi succe-
sul?

Dorina LAZĂR

Schițe de portret

1. N-am avut norocul să interpre-

„Mai sînt actriță de film?“
(Monica Ghiuță)

tez pînă acum personaje trambulinis-
tice (sau trambulinizante). Au fost
doar prăguri de care am dat cu capul.
Mi-ar place să nu mă tembelizez
înainte de a avea șansa să sar de la o
adevărată trambulină, cu riscurile de
rigoare.

2. Cu operatorii, pentru care am
admirație și respect. Sentimentele
mele ar fi mai trainice dacă ar prefera
naturilor moarte sau vii cu artiști,
schitele de portret.

3. Succesul e ca dragostea, nu
prea are rațiune; și nu de puține ori îl
ai fără să-l meriți sau îl meriți fără
să-l ai.

Diana LUPESCU

Ochiul liber

1. Firește, Filip cel bun, al lui
Dan Pița.

2. Cu operatorul, care mi se pare
un al doilea regizor; de multe ori vi-
ziunea lui este pentru mine un cântar,
o balanță a interpretării mele în tim-
pul filmării. După felul cum îi clipește
ochiul rămas liber, intuiesc dacă e
bine sau nu ceea ce fac.

3. A vedea răsfrîntă în cellalți
imaginea a ceea ce am făcut bine.

Florina LUCIAN

Cine trage brazda

1. Fără Paul Călinescu și Mircea
Săucan nu existam ca actor de film.
Paul Călinescu căuta actori prin tea-
trele țării, pe Colea Răutu și pe mine
ne-a găsit la Teatrul din Pitești: ne-a
văzut și ne-a luat, în **Desfășurarea**,
care l-a lansat și pe Ciubotăreșu.
Apoi a venit Săucan, care m-a distri-
buit în **Cînd primăvara e fierbinte** și
Meandre. Apoi au venit toți...

2. Cu operatorul, neîdoielnic.
Practic el e cel care face filmul. Ca la
coasă — vine unul și zice: „trage
brazda“, și coșagul trage! Dovadă
chiar că din operatori buni avem și
niște regizori buni. Încă de la debutul
lui Demian ca operator în filmul lui
Pița și Veroiu, **Nunta de plată**, mi-am
dat seama că poate face și regie.

3. Un actor are succes atunci
cînd nu simte nevoia să întrebe „cum
a fost“.

Ernest MAFTEI





Ofensiva talentului
(Carmen Galin
și Ștefan Iordache)

torul. Pentru că filmul e imagine. Operatorul e însăși vîltoarea ta imagine.

3. Cronici, public. Succesul e la un moment dat un corset. Devii formula pe care o cred ceilalți despre tine. E o renunțare la tine. Mă simt bine unde nu mă cunoaște nimeni. Dar sigur, după ce stai un timp în formula „necunoscut”, simți nevoia să vină să pună cineva mîna pe tine și să-ți zică: „Ce mai faci, mă!”

Horățiu MĂLĂELE

Cu credința

1. Prima zi de filmare, acum muți ani, cînd am jurat să nu mai calc în Buftea. Momentul decisiv a fost a doua zi dimineața, cînd, în zori, reciteam scenariul, hotărîta să îmi duc personajul pînă la capăt, cu credință, așa cum joc în fiecare seară la teatru.

2. Cu cei cu care mă cert cel mai des, adică cu operatorul, cu scenograful, cu pictorița de costume, cu machieuză, cu șeful de producție etc. etc.

3. Ca filmul să nu placă chiar la toată lumea.

Adela MĂRCULESCU

Nu e cazul

1. Cred că v-ați adresat mie dintr-o greșală sau pentru că v-au refuzat oarece vedete. Nu am făcut nici un fel de ceea ce se cheamă: „o carieră de actor de film”. Dealtfel, în general, meseria de actor o practică datorită unui accident. Nu e zi în care să nu regret faptul acesta. Știu că mulți cred că a fi actor e minunat etc. Eu am o părere contrarie. Momentul decisiv va fi atunci cînd mă voi hotărî să-mi schimb ocupația. Pe vremea cînd țineam la mine nu simteam acest lucru cu atîta acuitate.

2. —

3. Pentru mine a avea succes înseamnă să fiu eu mulțumit de mine, ceea ce nu e cazul.

Ion MARINESCU

Ce mai faci, mă?

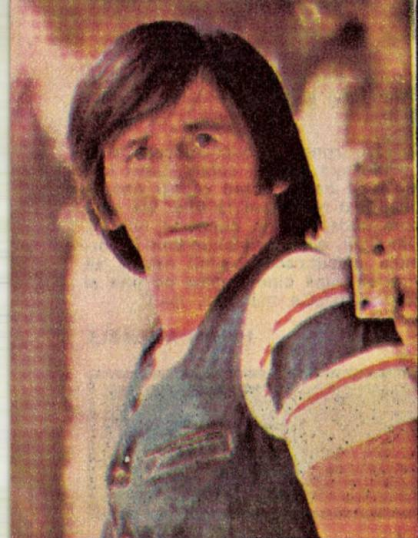
1. Tot ce-am făcut pînă acum mi se pare minor și inexistent. Mai hotărîtor pentru mine a fost cînd l-am vă-

zut pe Caragiu în „D-ale carnavalului”. Eram în pragul Institutului.

2. Primul este în orice caz opera-

Să nu uităm comedia! (Draga Olteanu-Matei și Vladimir Găitan)





**„Deocamdată aminăm!”
(George Mihăiță)**



**O privire circumspectă
(Ileana Stana Ionescu)**

**„Succesul poate deveni un
corset!” (Horațiu Mălăele)**



Sine die?

1. 2. 3. Ca să răspund la niște întrebări ar trebui să am o acoperire pe meserie în perioada asta. Deci aminăm.

George MIHĂIȚA

Acel necesar climat creator

1. Dacă ar fi să considerăm ca așa avea o carieră în film, cred că acel moment decisiv a fost când m-a văzut Malvina Ursianu în „Caligula”, cu ocazia turneului teatrului din Cluj la București. Ceea ce a dus la distribuirea mea în *Serata* și chiar la modificări în distribuție, în funcție de tipologia mea. Actorii trebuie văzuți în teatru! Regizorii de film nu țin cont de teatre, și e păcat.

2. Relații creatoare ai cu întreaga echipă. Și electricianul, și recuziterul, și machiorul, și cameramanul, și contabilul, și costumiera, și șeful de producție, și delegatul Casei de filme, toți au un rol, toți colaborează la acel necesar climat creator. Dacă totuși ar trebui să stabilim niște priorități în această privință, atunci cred că relația cu scenaristul, cu literatura dramatică, cu structura dramaturgică a rolului, ocupă pentru mine locul unu. Apoi relația cu partenerul direct, modul în care poți sau nu să comunici cu el. Structura și dimensiunea unui scenariu impun de la sine o **anume** echipă, ca și natura afinităților dintre membrii ei.

3. Pentru mine a avea succes înseamnă a le fi util într-adevăr spectatorilor din sala de cinema. Și asta o verifici nu numai după numărul și importanța rolurilor jucate, ci și după popularitatea reală pe care acele roluri ți-o stănesc sau nu în rândurile spectatorilor.

George MOTOI

El e rostul

1. Mă întrebați ceea ce ar trebui să vă întreb eu pe dumneavoastră.

2. Cu toți. Dar în special cu cameramanul și cu operatorul care

pune lumina. Excluzînd, evident, actorii.

3. A avea succes înseamnă pentru mine a trăi. Succesul e rostul.

Sergiu NICOLAESCU

Cel mai bun și cel mai potrivit

1. Debutul, sau mai bine-zis prima probă de film, la care pur și simplu regizorul Mircea Mureșan m-a luat în brațe, în ghilimele spus. Un regizor de film poate chema la probe actori buni și potriviți, dar unul singur este cel mai bun și cel mai potrivit. Acela am fost eu în filmul *Partea ta de vină*, un moment hotărîtor în cariera mea.

2. Este plăcută, desigur, colaborarea cu regizorul, dar nici perfectă înțelegere cu operatorul șef și cameramanul nu este de ignorat. Prin ei îmi găsesc anticipat proporția fizică pe ecran și lejeritatea mișcărilor.

3. O întrebare la care numai marele public poate răspunde. Dar, altfel spus, și în gluma, succes ar însemna lauda venită pînă și de la dușman. Depinde cîți dușmani ai — cu cît ai mai mulți, cu atît succesul este mai mare!

Sebastian PAPAIANI

A munci

1. Rolul din *Osinda*.

2. Cu operatorul și cu machiorul. Și cu scenograful. De fapt, cred că un actor cînd lucrează un rol trebuie să lucreze cu absolut toată echipa.

3. A avea succes? A munci...

Ioana PAVELESCU

O mare libertate

1. Întîlnirea cu Liviu Ciulei. 1959 — *Valurile Dunării*. DEBUTUL...

2. În general cu partenerul. Dar în special și neapărat cu operatorul.

3. A te bucura de o mai mare iubertate în relațiile cu cei pe care vrei să-i cucerești.

Irina PETRESCU

Cu inima deschisă

1. Fiecare rol îți dă o senzație: senzația că ai să fii mai bine decât în cel precedent: Debutul meu în **Ciulinii Bărașanului** a fost acel coup de foudre cu cinematografia. Nu era revelator pentru public sau pentru specialiști, dar vorbeam, mă mișcam, aveam și momente de naturatețe, într-un film adevărat. Mai târziu am gustat, pot zice din plin, bucuria unui rol într-un film, să zicem cu Harap Alb din filmul **De-aș fi Harap alb** al lui Gopo. Era ceva mai altfel, aveam o detașare, îmi luam puțin peste picior personajul. Revăzându-l astăzi, mi-am dat seama că era străbătut și de o anumită melancolie, o nostalgie a copilăriei mele, era ceva! Apoi, cu **Haiducul lui Șaptecai** am avut o reală bucurie, eram un erou de serial, eram vesel, puternic, sprinten, hazos, rău, bun, imprevizibil. Era grozav! Mă strigau copiii „Capitanul Anghel”. Și asta e ceva. Distribuit apoi în roluri mai mici sau mai mari, de compoziție, care nu semănau decât cu ceea ce înseamnă eu pentru public, mi-am dat seama că, aș putea face chiar mai mult. Mărgelatu' lui Doru Năstase a venit ca un bolovan. Personajul îmi cerea o discreție, o liniște aparentă, profunzime, gînd, mister. Asta, da! Am simțit că pot să spun foarte mult, făcînd foarte puțin. În concluzie, îmi doresc roluri grele, cu probleme. Am pînă acum, cred, destulă experiență de viață ca să pot să dau mai mult, mai adevărat. Dar, ca să mă întorc la întrebarea dumneavoastră, momentul meu decisiv a fost proba de film dată la IATC în 1953, candidat fiind la secția actorie de film, cînd am recitat poezia **Odă pădurii** de Baconski, în studioul de pe Calărăși. Am rola probei mele. Dacă o văd azi, dacă o văd ieri și cît timp voi mai putea-o vedea, înțeleg în ce stare eram atunci, și cu ce inimă deschisă am pornit la drum.

2. Cu operatorul. Anton, Voicu, Vivi Drăgan Vasile, Mărgineanu, Mihailescu, Demian, Pojoni, Cornea... Au fost și sînt prietenii mei. O să mă întrebați de ce? De ce cu ei și nu cu alții? Pentru că ei sînt primii care te privesc, primii care-ți atrag atenția ce e rău și ce e bine, ei sînt cei care te descoperă, te surprind în cele mai bune sau în cele mai rele ipostaze. Ei sînt creatorii de drept ai peliculei și măcar una din fotografiile unui film făcut de ei rămîne. Dacă m-ați întreba cine ar fi următorii cu care stabilesco contacte creatoare în echipă, aș spune că sînt tehnicienii, mașinistii, travelingiștii, recuziterii, machiorii, pentru că ei sînt primii mei spectatori adevărați, ei sînt pulsul.

3. Sa fii mulțumit eu de ce am

facut. Asta se întîmplă foarte rar. Degeaba îți spune lumea „Domie, ai fost formidabil”, dacă tu simți că n-ai acoperit tot. Nu există actori care să aibă înclinație spre această meserie sau talent, și care să nu simtă cînd e „da” și cînd e „nu” sau cînd e... „așa și așa”. Succesul? Ce minunat sună acest cuvînt! Și ce greu e să-i spui cu gura plină!

Florin PIERSIC

Publicul și criticii

1. Dincolo de pod. Decisiv în sens pozitiv!

2. Stabilesc relații creatoare cu toți membrii echipei, dar imediat după regizor, cu operatorul.

3. Înseamnă în primul rînd să fii cît de cît mulțumit de personajul pe care l-am făcut și în al doilea rînd să simt că este apreciat de public și eventual și de critici.

Maria PLOAE

Momentul de acum

1. Momentul hotărîtor pentru mine n-a fost, ca pentru alții, cel de început. Decisiv, din păcate, este momentul de acum: sînt opt ani de cînd n-am mai fost chemată în Buftea.

3. Cel mai important colaborator pentru mine este partenerul, în încercarea de a fi pe aceeași lungime de undă.

3. A avea succes e ceva relativ. Mi s-a întîmplat să am succes și cu lucruri de care eu nu eram mulțumită. Succesul e o luptă continuă cu auto-exigența.

Margareta POGONAT

Un posibil start

1. Momentul hotărîtor încă n-a venit. Și totuși, în ultima vreme, parcă—parcă, s-a schimbat ceva. Ultimele mele două filme, cu Malvina Urșianu și cu Francisc Munteanu, sînt un posibil punct de plecare.

2. Cu operatorul. După regizor, el este primul creator al filmului. El materializează, în fapt, gîndul regizorului.



„Cu condiția să nu schimb părerea publicului” —
(Aimée Iacobescu)



În relație cu partenerul...
(Gheorghe Dinică
și George Motoi)

„Reciteam scenariul...”
(Adela Mărculescu)





„Echipa de filmare
e o familie” (Eugenia
Bosinceanu)

3. Ideal și încurajator pentru noi, actorii, ar fi să se împletească armonios succesul de public, cu succesul de critică. Dar...

Stela POPESCU

Roluri bune dar

1. Of, of, of — păi n-am avut momente decisive! Am avut câteva roluri bune, dar nu îndejuns de decisive nici pentru mine, nici pentru a șaptea artă.

2. Cu mine, dacă îmi dă voie regizorul.

3. Succesul e de două feluri: succes la public și succes la colegii de breșă. De multe ori cele două nu se suprapun. Mai departe nu mai știu.

Alexandru REPAN

Fără pauze lungi

1. Îi mai aștept încă.

2. Dacă excludem și partenerul, atunci cu operatorul.

3. A nu face o pauză prea lungă între o apariție și alta, pentru a putea rămâne în permanență în conștiința spectatorilor pe care-i iubesc.

Julietta SZÖNYI

În ochii mei

1. Ilona din Pădurea spinuzărilor.

2. Pe lângă regizor și partener? Trebuie s-o amintesc pe Suzana, coafeza, care a fost pentru mine și o prietenă și o sfătuitoare: m-am simțit la filmări de parcă aș fi fost cu mama!

3. Bineînțeles, o mare bucurie. Pentru asta trăim, pentru asta muncim. Cel mai important este însă să fiu și eu mulțumită de ceea ce am făcut, să am succes și în propriii mei ochi.

Ana SZELES

Ați da măsura întreagă

1. Eram studentă în anul III la IATC. Era sfârșitul lui martie și tocmai împlinisem 23 de ani. Am primit vestea că luasem probele pentru rolul principal din filmul *Cursa*. Era ultimul semestru al anului universitar și repetam pentru examen (un act dintr-o piesă care avea să aibă loc la Cassandra, studioul de teatru al Institutului). Era prima noastră ieșire pe o scenă adevărată. Filmul trebuia turnat în majoritate în provincie, pe Transfăgărașan. Ar fi trebuit să fiu în același timp în două locuri! Și în ambele cazuri să-mi dau măsura întreagă. Au urmat rugăminți, plînsuri din partea mea, amenințări cu exmatricularea din partea cadrelor. Atunci am simțit că e un moment decisiv (că să mă leg de întrebarea dumneavoastră) și cu prețul unui efort fantastic (orele de somn le făceam în mașina care mă transporta zilnic între Institut și Transfăgărașan), am reușit să trec peste el.

2. Cu majoritatea membrilor: operator, pictor de costume, machior, cu care colaborarea e absolut obligatorie și care în majoritatea cazurilor mi-a reușit. Ce nu mi-a reușit întotdeauna a fost colaborarea cu echipa de producție a filmului.

3. Înseamnă în primul rînd propria mea credință în reușita rezultatului muncii mele.

Tora VASILESCU

Cînd oamenii tac

1. Și în viață, ca în filme, momentele cele mai încărcate de acțiune sînt adesea cele în care oamenii tac. Acum exact patru ani, în aeroportul din Cluj, doi oameni se studiau tăcut cu bănuială și curiozitate. Eu plecam la filmări la București, ei venea la Cluj să-și facă distribuția pentru *O lacrimă de fată*. Ne-am despărțit ca doi necunoscuți și a rămas cel mai adevărat prieten al meu în cinematografie. Numele lui este Iosif Demian.

2. Cu operatorul și scenograful.

3. Succesul este o băutură care îți îmbată pe cel care o pun în legătură cu „voga,” cu „moda” și lipsa bunului simț, și îți ține treji pe cel care o pun în legătură cu valoarea și cu umanul, cu o neobosită slujire a omului în lumina idealurilor nobile.

Dorel VIȘAN

Fără salturi, fără căderi

1. Prima dată am auzit aparatul de filmat cînd, elev fiind, am dat probe la *Ultima noapte a copilăriei* de Savel Stîpîl, probe unde am fost pus să recit ceva, fiindcă nimic altceva nu eram în stare să fac, din cauza tracului. Am reușit apoi la IATC și am început să aud, din ce în ce mai des, șirîlîi aparatului de filmat, la fel de fel de probe filmate. Și cu toate că mi se prezicea o carieră cinematografică (eu nici astăzi nu cred) nu reușeam să trec niciun de probe. „Și acum al trecut?, mă întreabă mîlțioasă o mutrișoară din colțul gîndului care nu se aude. Sînt sincer cînd spun că filmul nu face parte din visurile copilăriei mele. L-am descoperit treptat, întîmplător, fără salturi, fără căderi și fără momente decisive. Poate că viitorul...

2. După părerea mea, regizorul este creierul, al cărui ochi este operatorul și ale cărui urechi, mîini, glas, picioare etc. sînt formate din întreaga echipă. Un fel de mamut cu care încerc să mă armonizez, chiar să mă împrietenesc și în orice caz să nu mă cert. Iată însă că la un moment dat am aflat că ceea ce apare ca egoism în timpul filmării, adică grija ta de tine este, de fapt, un interes major pentru filmul pe care-l faci. Cunoașterea faptului că pelicula nu poate fi mințită, că oboseala, foamea sau nesomnul se observă adeseori în dauna personajului, te obligă să dai mai multă atenție timpului de odihnă și de gîndire, și mai ales să fii mai atent la stăfuimul pe care ești nevoit să-l faci între repetiții, filmări și spectacole. Deci, pe lângă relația cu mamutul mai sus menționat, am început să am grijă de relația cu mine însumi.

3. Credeam că știu ce înseamnă succesul. La teatru ești aplaudat. Ca actor de cinema ești recunoscut pe stradă. Am obținut și una și alta, dar probabil că altceva este succesul, din moment ce tristețea îmi dă adeseori tiroscule.

Da, da, s-ar putea ca succesul să fie cu totul și cu totul altceva.

Florin ZAMFIRESCU

Anchetă realizată
de Eugenia VODĂ

Actorul văzut cu ochi de regizor

Cine altul îl poate cunoaște mai bine pe Actor decât Regizorul? Am solicitat mai multor regizori ai noștri opinia lor pe marginea acestui subiect. Unii, prinși în focul filmărilor, nu ne-au putut răspunde din lipsă de timp. Alții nu ne-au răspuns pe motiv că și-au mai spus o dată părerea și ea nu s-a modificat între timp. Alții nu ne-au răspuns pe motiv că părerea lor despre actor nu s-a cristallizat încă. Alții, următorii șase, ne-au răspuns:

Actorii la timpul viitor

De câte ori lucrez la un film, mi se pare că este cel mai frumos film din viața mea. După ce-l termin, mă așez alături de spectator și-l judec cu singe rece. Citeodată îmi place, alteori îl invidiez pe autorii pieselor de teatru (care, chiar după premieră, mai pot tăia sau adăuga)... Noi, cineastii, tipărim pe peliculă pentru veșnicie. Acest „defect” al cinematografului are totuși o mare calitate: poți vedea ce nu mai este, poți vedea orașe ce și-au modificat peisajul arhitectonic, sau oameni ce îmbătrănesc. Mă gîndeam la actori, la actorii cu care am lucrat. De ce s-a filmat așa de puțin cu Iancovescu? De ce nu a fost mai mult folosit Botta? De ce nu-i avem pe Nottara, pe Leonard? De ce nici astăzi nu ne gîndim să ne folosim actorii pentru viitor?

Deși pare simplu ceea ce scriu, este totuși foarte complicat. Întîi subiectele. După aceea timpul liber al actorilor (nu se poate trăi numai din „gajurile” de film). Apoi, e greu să crezi că se pot face adevărate creații, spunînd pe platouri texte de Ixulescu... Actorilor li se acordă foarte puțin timp pentru a crea personaje: în film se vede, se simte. De aceea regizorii folosesc cu încredere actorii cu mai multă experiență, de unde și atîtea filme cam cu aceiași actori. E foarte greu să riști cu actori neexperimentați, care, în schimb, au timp. Și totuși trebuie descoperiți noi actori, și promovați, pentru că cinematograful vrea să fie mereu nou...

În filmul la care lucrez, *Galax*, avem actori ce nu pot fi numiți încă actori, pentru că sînt foarte tineri: o tînară studentă la arhitectură (Mariana Cabanov), un student la IATC în anul I (George Buznea), un viitor student la IATC (Stănescu Claudiu), un absolvent al IATC-ului (Alexandru Dărie), tineri de care cred că vom mai auzi. Dar mai am în film și artileria grea: Belligan, Piersic, Dărie, Stela Popescu, Jorj Voicu, Dem Rădulescu, George Constantin. Un rol important

îl interpretează de un regizor, unul dintre cei mai buni regizori pe care-i cunosc, Mircea Daneliuc. Este și un actor-regizor excepțional. Și ca să închei, în filmul acesta joacă și un... robot, confecționat din lemn și cuie, care cîntă la pian, desenează cu dezvoltura unui om și se întrece în jocul său cu actorii. Nu e acționat electronic și nici de oameni deghizați în roboți: este un fel de „anti-războiul stelelor”... Veniți să vedeți: *Galax*.

Ion POPESCU GOPO

În fiecare dintre noi se pierde un posibil actor

Student fiind — am absolvit secția de operatorie film, din cadrul IATC

L. Caragiale” — țin minte, ni se spunea de către profesori, că film fără scenariu se poate, fără actori și chiar fără regizor se poate, niciodată însă fără operator! Acum, după ani de zile de muncă pe platouri, înțeleg că atunci aveam nevoie de un asemenea imbold, de o asemenea împlinire a vanității noastre profesionale. Pe cit de importante sînt aceste vorbe pentru mine ca operator, pe atît de repede m-au făcut să renunț la operatorie și să încerc regia: tocmai pentru că am înțeles că fără regizor nu se poate face film. Am înțeles apoi că nici fără scenariu (și totuși cite nu se fac!) și nici fără actori. Avem nevoie de ei, noi cei ce propunem modelele mentale ale viitoarei întîmplări — felle de viață și în egală măsură, spectatorii, ce caută să se recunoască și încearcă să se identifice trup și suflet cu modelele de pe pătutul de pînză albă. După opinia mea, unii sînt actori ce interpretează roluri (ce păcat că mulți rămîn „actori” și în timpul interpretării), alții sînt pur și simplu in-

O neobosită poftă de joc
(Dorel Vișan și Ioana Crăciunescu)





În luptă cu autoexigența
(Margareta Pogonat)



Un telefon de la Buttea?
(Hoana Bulcă)

Așteptând un rol...trambulină
(Diana Lupescu)



terpreți (deși pot avea cele mai neașteptate profesii). Eu cred că în fiecare dintre noi se pierde un posibil actor (și ce bine e că nu ne reușește tuturor să facem dovada acestui fapt).

Las la o parte interpretul-scenarist preocupat de personajele sale, cel care dă „sare și piper” ciădește caractere sau le demolează, zimbește sau urăște „după cum îi tale capul”... Mă opresc la cazul regizorului, care e și el un interpret, fără îndoielă. Ar voi ca el să joace toate rolurile viitorului său film, dar asta nu se poate și atunci apelează tot la actori.

Personal, m-am apropiat mai greu de actori și în mod special de cei ce m-ar fi putut domina cu personalitatea lor. Mi-am dat seama că fiecare actor devine un pic regizor în momentul lecturării scenariului iar la filmare chiar încearcă să-și impună concepția regizorală.

Din acest motiv, poate, am căutat interpreți pentru filmele pe care le-am făcut, printre actori mai puțin văzuți la momentul respectiv, mai puțin „umblați” în cinema, și chiar printre ne-actori.

Munca cu ei la filmare mi se părea mai ușoară, deși poate că mă înșel. Mi se părea că în egală măsură simt puțin puțîn cunosători în ale meseriei de actor de cinema și asta ne dădea curaj și ne scutea de complexe. Și în efortul nostru, al fiecăruia, de a depăși necunoașterea, ne legam unul de celălalt și, fără să observăm, deveneam prieteni.

Din acest motiv pot zice că îmi realizez filmele cu prietenii și dacă printre ei sînt și actori adevărați, de profesie, am motive să fiu mulțumit.

ION DEMIAN

La început e distribuția

Marele om de teatru care a fost Ion Sahighian, pionier și în ale filmului la noi în țară, un nume care pe vremea cînd era profesor la IATC ne învăța meserie, spunea că talentul unui regizor începe cu alegerea interpretelor.

Desigur că nu e o noutate această afirmație, dar mi-au venit în minte spusele acestui fost profesor al meu, ale „Șahului”, artist peste care prea repede mi se pare că se astern uitările...

Desigur că nu pot uita nici faptul că la început am fost actor, dar nu numai din acest motiv consider că actorul este un pivot esențial în calitatea unui film. Spun acest lucru pentru că nu o dată am auzit afirmîndu-se faptul că actorii sînt un material amorțit, fără personalitate, plămădiți și conduși de regizorul-maestru.

Au fost, desigur, filme interpretate în întregime de neprofesioniști. Dar cite? Putea oare cel mai teribil „om de pe stradă” să realizeze un Hamlet de talia lui Laurence Olivier sau Smoktunovski? Atunci de ce n-ar deveni brusc „omul de pe stradă” și regizor, sau medic, sau chimist, sau geolog... În ceea ce mă privește, am colaborat întotdeauna cu actorii cu care am lucrat, în cele mai bune condiții. Desigur, nu trebuie să cădem nici în extrema cealaltă, adică în a lăsa actorul să facă absolut tot ce vrea. Este

un lucru știut că numai cel din spatele aparatului, în apăsarea regizorului, are o privire de ansamblu asupra filmului, modelîndu-l, gradîndu-l, ritmîndu-l spre opera finită. Prin complexitatea sa, realizarea unui film însumează o serie de compartimente în care fiecare e o roțiță esențială, condusă de un profesionist și, dacă se poate, artist.

Un actor poate să ridice calitatea unui scenariu mediocre, după cum prea bine poate să „îngroape” un scenariu foarte bun. El poate, cu personalitatea lui, cu forța sa de creație, să dea valoare și profunzime unei replici mai puțin reușite, după cum de asemenea poate să facă ternă și neinteresantă o replică apăsătoare. De aceea, cred eu, începutul îl constituie „distribuția”. După aceea? După aceea începe munca... și filmul, și reușitele, și nereușitele, și vizionările în premieră, și cronicile, și alt film... și altă distribuție...

MIRCEA MOLDOVAN

Rudenie de gradul întâi

Scriu aceste rînduri pentru actorii cu care voi lucra, dacă voi mai face vreodată film.

Relația actor-regizor în munca la un film este asemănătoare, dar și mult diferită față de aceea din teatru. Am enunțat ideea, dar nu o voi dezvolta, rîndurile de față fiind adresate celor în cunoștință de cauză.

Cred în actorii care, anunțați fiind că joacă într-un film, întrebă întâi „ce joc”? Cred în actorii care, acceptînd să joace într-un film, întrebă cînd va avea loc prima lectură a scenariului și în ce zile vor avea loc repetițiile.

Nu cred în actorii care spun „vreau să fiu filmat cu obiectivul”... Cred în actorii care întrebă „cu ce obiectiv sînt filmat?”

Nu cred în actorii care întrebă în ziua filmării „astăzi ce filmăm?” Cred în actorii care aduc, în afara personalității lor, preocuparea față de rolul pe care îl au de jucat și față de înțreagul film.

Cred în actorul care, dacă are de jucat un macaragiu, își pierde cîteva zile pe un șantier și vine la filmare știind cel puțin să manipuleze o macara.

Cred în actorul pentru care filmul în care joacă devine pentru acea perioadă cel mai important moment din viața lui, în așa fel încît nu se decide mai apoi de ceea ce a făcut și nici de filmul în care a acceptat să joace.

Cred în actorii măcinați de o intimă combustie și care, în fiecare rol, au ceva de spus.

Cred în relația actor-regizor care devine în perioada filmărilor rudenie de gradul întâi.

Toate aceste știute considerații le-am făcut din respectul profund pe care îl am față de chinuitoarea și mereu pîndita de pericole profesune a actorului.

Și pentru aceste cîteva concluzii la care am ajuns după cel de-al treilea film la care am lucrat, le mulțumesc actorilor Valeria Seciu, Stefan Iordache, boxerului Marian Culișneac, lui Octavian Cotescu, lui Dragoș Pielaru,

Irinei Petrescu și tuturor celorlalți actori care m-au însoțit pe lungile drumuri ale scenarilor către filme, drumuri pe care ne-am străduit să ne putem prezenta cu fruntea sus în fața spectatorilor.

Tudor MARĂSCU

Dragii noștri cavaleri ai risului

Mă întreb deseori cum ar fi zilele noastre de sărbătoare sau seriile noastre culturale, fără încântarea pe care ne-au adus-o și ne-o aduc pe scenă, prin TV, marile nostri comici? Ce s-ar întâmpla cu sănătatea noastră sufletească sau mentală pe care numai ei știu s-o întrețină, fără operații sau medicamenteații imprevizibile, dacă n-ar exista rezultatul efortului lor creator: acel rîs binefăcător „manifestare specifică numai ființei omenești”? Ce-am fi noi, bieții oameni, bîntuiți de angoasa vremurilor moderne, dacă n-ar fi ei, comicii, care „să ne facă să uităm” și care și-au făcut profesie din a ne aminti mereu de bucuria existenței?

Mă întreb și-mi răspund prompt: seriile noastre ar fi sărace și sărbătorile ar fi fără sărbătoare!

...Și iar mă întreb deseori, dar nu mai știu ce să răspund: oare noi, cei chemați să-i punem în valoare, în adevărata lor valoare, am făcut oare întotdeauna ceva pe măsura lor, a dragilor noștri cavaleri ai risului: Papiani, Coteșcu, Anza Peltea, Dem Rădulescu, Drăge Olteanu, Stela Popescu, Tamara Buciuceanu, Puiu Călinescu, Jean Constantin, Ileana Stana Ionescu, Marian Hudac, Mariana Mihut, Violeta Andrei, Nicu Constantin, Rodica Popescu, Aurel Glurumia, Ștefan Mihalăscu Brăila, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Mitică Popescu sau Florin Piersic, ca să numesc numai cîțiva și fără o ordine prioritărată — adevărată valută forte a spiritului românesc?

...Sau dacă pentru ei am făcut ceva — ceva în decursul anilor, ce facem pentru Mircea Diaconu, George Mihăiță, Horațiu Măiașle, Radu Gheorghe, Mihai Măiașle, Virgil Ogășanu, Sorin Medelei, Cristian Ștefănescu, Eugen Cristea și alții (actrițele unde-s?) viitori mari comici naționali, care, la maturitate creatoare, în anul 2 000, vor fi acela care vor transmite ca mesaj milenialul următor poftă de viață a românilor?

Geo SAIZESCU

Posibilitatea performantei

După părerea mea, performanța actoricească a actorilor noștri există pe scenă. Nu în film. Filmul a fost o scenă prea puțin darnică cu marii artiști — neobișnuit de mulți mari artiști-actori. Cele câteva performanțe filmice sînt obturate de prea multe

neîmpliniri sau doar parțiale împliniri. Așa se și explică faptul că dincolo de iluzoria satisfacție a colaborării cu cinematografia, actorii români „trag” vizibil înapă și în teatru. Trag și atrag. Discutam recent cu o cunoștință, om harnic și priceput în profesia sa (tehnică), pe care — citind dintr-un excelent interviu acordat de Ștefan Iordache — l-a impresionat neapăs mîrturisirea acestui mare actor: într-un anumit spectacol, într-o singură seară, lac de sudoare, e nevoit să schimbe cîteva cămăși în culise... — Cum vine asta? — m-a întrebat amicul — de ce nu folosești voi (adică cei din teatru și din film — n.n.) cînd toată omenirea asta o face, tehnica modernă, lumina fluorescentă, care-l o luminează rece? De ce chinuți bieții actori cu atîtea mii de kilowați în cap?

Am încercat să-i explic că nu din pricina kilowaților transpiră Iordache în acel spectacol, și-atunci amicul, simțindu-mă mai vulnerabil pe partea filmului, a atacat frontal:

— Da-n filme, de ce vorbesc ei așa?

— Așa cum?

— Așa: teatral! Toți vorbesc teatral...

— Iordache?

Nu, nu Iordache! dar am reținut remarca cu vorbitul „în general teatral în filmul românesc”. Nu foarte departe de acești termeni s-au situat, de-a lungul timpului, cronicarii cinematografici înșiși. Ei știu însă cîte ceva din tainele postînscronului și că atunci cînd la filmare rostești una, iar la postînscron o dregi altfel, mare scofală n-are cum să iasă! Dar nu întotdeauna dialogul se alterează la postînscron.

În film, asupra dialogurilor, pe lungul drum către ecran, mult prea des se exersează operații de tuns, frezat, înălbire, colorare, amputare, completare, etc. etc. Și astfel, cel mai adesea, căci operația se execută pe forma lor scrisă și nu cea rostită! — dialogurile se îndepărtează treptat de forma „vie” ajungînd uneori la perfecțiunea stridentă și moartă a unui limbaj de calculator. Știu că, mîzînd pe structura generozitate a profesiei sale, pe înnăscutul său simț de colaborare, poți să-i ceri actorului aproape orice; dar cum să-i ceri să trăiască găurile unei cărți perforate pentru computere?

În loc să fie ceea ce trebuie să fie, adică un instrument de portretizare, de forare a statutului psiho-social al unui personaj, dialogul mai este uneori confundat cu un purtător de clișee verbale.

Să ne amintim uriașul „dialog de acoperire” practicat de inegalabilul Caragiale; să ne amintim lecția de excepție a celui „monolog” al lui Cehov, „Tutunul”, ba chiar cele mai bune pagini ale teatrului său, ale teatrului marelui Wil și al tuturor marilor creatori de viață pe scenă sau pe hîrtie, care nu s-au mulțumit să rămîna la nivelul enunțului radical (și simplist). Extrapolînd, ca să mă fac mai bine înțeles, aș zice că numai un naiv sau un primitiv ar mai putea defini astăzi „Coloana infinitului” a lui Brîncuși drept o bucată de fier înfiptă în pămînt la Tirgu-Jiu, ori celebrele „Anemone” ale lui Luchian drept „niște flori”.

Există un anumit număr de actori,



„Succesul e de fiecare dată altfel”

(Irina Petrescu și Mircea Albulescu)

„Succesul? Ce minunat sună acest cuvînt!”

(Ana Szeles și Florin Piersic)





„Succesul trebuie tratat cu decență”
(Dana Dogaru, Dan Condurache, George Constantin)



În „cursă” continuă
(Tora Vasilescu)



Puterea de convingere
(Ovidiu Iuliu Moldovan)

profund îndrăgostiți de profesia lor, care preferă să renunțe la bucuria unei noi apariții pe ecran decât să accepte roluri și replici absurde în aparența lor „claritate”. Pentru că ei știu cu adevărat, știu cu profesionalitate, cât deosebită este între viață și surrogatul de duzină, pe care spectatorul, tocmai el, eroul real al vieții de fiecare zi, îl refuză, pe bună dreptate: „nu sînt eu acesta!”

La un ceas în care filmului românesc i se cere să fie o oglindă a realității — căci numai în această condiție el poate fi valoros, adică altfel spus: convingător și, prin urmare, eficient, obiectiv ideologic esențial, a-i încredința actorului nu fantoșe, ci rolul eroului real, din viață, cel ce e erou pentru că are cu cine, cu ce și de ce să se lupte, a-i propune să rostească

omenește replici omenești și nu fraze, este mai mult decât o chestiune de îndeminare mai mult decât o probă de etică profesională: este o obligație față de timpul în care trăim, față de cei ce trudesec adevărul acestui prezent.

Sînt convins cu enormă bucurie că un Ștefan Iordache și încă mulți alții ar prefera să schimbe și mai multe cămăși într-o singură seară decât să apară (oricît de frumos filmați) în prim-planuri anunțînd: „Ceea ce vedeți, stimați spectatori, în acest tablou e un grup de flori, frumos organizate, numite anemone”.

Timotei URSU

Anchetă realizată de
Mădălina STĂNESCU

„...Cît de cît mulțumită”
(Maria Ploae)



„O împlinire a profesiei”
(Florina Cercel)



Un tonus invincibil
(Stela Popescu)



O antologie a creației actricești

Cînd sînt singur și părăsit... Cînd încrederea mea în cinema se clatină... Cînd deșertul neputințelor mă înconjoară sau cînd vanitatea mă încearcă... Cînd strig „cinema-ul e mort” și aș vrea să urlu „trăiască cinema-ul!”... Cînd am nostalgia bucuriilor copilăriei sau pur și simplu o poftă gurmând de „Un film...” Cînd pur și simplu flanez pe marele bulevard... sau pur și simplu vreau „să fim numai noi doi împreună” la... un film... Cînd sînt un biet regizor singur și asaltat de griji... da, mă duc la Cinematecă. Poate voi vedea chiar un film pe care l-am bifat cu roșu sau albastru în program, poate un film necunoscut, la întîmplare, poate unul vinat de multă vreme, poate o piesă de muzeu prăfuită... Ceea ce sigur voi vedea, vor fi însă ei... Ei, amatorii de cinematecă... Ei, care au înfruntat pentru un bilet oarele cenușii ale zorilor, ploaia și vîntul, căldura și praful, orele tirzii ale ultimelor ITB-uri... Li cunosc bine, le recunosc chipul dintr-o mie... ei, certitudinea a ceea ce ne străduim a numi o artă... Ei, cu privirea lor avidă și malițioasă, cu lăcirea isteată a ochilor de sub lentilă sau cu o calvitate precocă, ei, altfel gălăgioși la rugby și disco, aici cu o fervoare anume, a marilor săli de concert, ei, tineri sau cu lucruri tinere pe fețele lucrate de timp, l-am văzut, aceiași, aceleași făpturi și în sala cinematecilor de referință a palatului De Chailloit și la Centrul Pompidou și în bulevardul St. Michel, în Circoli de Cinema, în Notting Hill Gate Cinema, în Filmforum Kunstino; i-am văzut stînd cu calm la aceleași cozi de oameni preveniți și la Cinéma-urile d'Art et d'Essai în aromele de la bi-strourile de alături, și pe inverzitele bulevarde jugend-stil ale Budapestei, și la Domkino cu zăpada pînă la glezne, și în Transtevere sub lună. Apariția cinematecilor nu e oare fenomenul

Dorința publicului de a vedea și revedea filme importante

menul marcat al secolului nostru atînd cu adevărat noua sa artă?... Ei, cinefilii, filmomanii devin astfel nobila rațiune de a fi a acestei... arte. Căci arta singură e aceea care, dincolo de timp și pasiune, de stil și comandă, de ființă și neînțelegere, adună la sine cohortele fără început și sfîrșit ale adoratorilor ei care-și împart, își dau din mină în mină cu avarie, dar și secretă jubilație... eu știu, o carte, o tanagra, un disc... ei, da, iată: un bilet la cinematecă! De aceea, alături de ei, degust tăcerea înfiorată a sălii în care „rulează” *„Marianbad-ul”* și stînd în colțul întunecos caut să văd acele inobilate chipuri pe care palpită lumina schimbăcioasă a ecranului și astfel, încărcat de misterioasă lor putere care e încrederea și înțelegerea, să ies din nou smerit la drumul meu care, desigur, nu e al lor... O pălănică idee ar fi că lumea aceasta s-ar aduna aici din lipsa altor filme atracțioase, alurea... Atmosfera muzeului îi respinge pe cei ce au intrat să-și mănince gogoșa... Săliile sînt mici și întîmpe... deși cererea e mare. Așa, rămîn numai cei preveniți, cei insistenți, cei rezistenți. Dealtfel neaveniții redevin repede minunații frecventatori ai sălilor de cinema de pe 6 Martie sau Champs Ellysées, confruntîndu-se din nou cu publicul, acel monstru sacru cu mii de capete care devoră sancționînd, consacrand, înfulecînd, uitînd sau trimițînd la... cinematecă.

Căci, să nu confundăm librăria cu biblioteca... magazinul „Muzica” cu sala de concert... consumatorul, cu

colecționarul.

Colecționarul de vase de Oboga poate... de cărți iubite, selectate în bibliotecă după un gust anume, poate... de arii anume cîntate, poate... de... anumite filme, poate?

Căci ce anume caută colecționarul de cinema în filmele cinematecilor sale? Povestiri, istorii, chipuri...? Imagini frumoase, peisagii...? Le-ar găsi mult mai de folosînță în bibliotecă, în muzeu... Poți să stai cît poțezi în fața autoportretului lui Luchian, el nu-ți fuge de sub priviri... Poți da pagina înapoi să recitești scena mînilor din „Roșu și Negru”... de cite ori vrei... Sau să reascuți „Vox Maris” pînă la sațietate... Atunci, ce anume găsesc acești oameni în arta sălilor obscure, care nu poate fi, pentru ei, înlocuită de nimic altceva...?

Ce îi ține, iată, nemîșcați în adorație, cu privirile lipite de un ecran — altminteri inert, o biată pînză...? De ce se rotește de sute de ori amatorul în jurul „Domnișoarei Pogany?” Ce anume delicii degustă în parcurgerea liniilor veșnic serpuite ale metalului inert, o biată bucată de bronz...? De ce, generație după generație, își transmit din mină în mină „Craii de Curtea Veche” cu aceeași intimă bucurie a unor lucruri numai de ei descoperite? Misterul bucuriei descifrării unei secrete scrieri nu e, oare, tocmai miracolul artei?... Și atunci, aici? Vămășagul acesta de lumină și umbre, pîlpirea aceasta de forme în nesfîrșită schimbare? Nu cumva sînt cei care au deprins jubilația descifrării unei comunicări aparte, a secolului nostru, înfruptarea din scrierea pîlpitoare a fluxului spațio-temporal, audio-vizual? Ei, cinefilii?... O, desigur, frecventarea artei nu este a celor aleși.

— A celor ce au ales...

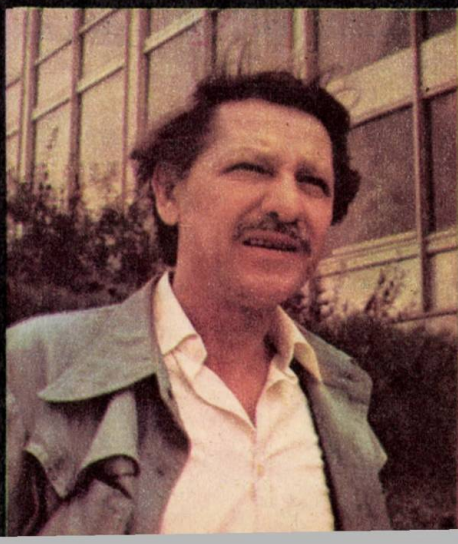
Savel STIOPUL

P.S. Pentru programele selectate și susținute cu atîta dăruire mulțumirile unui cinefil întîrziat către distinșii filmologi Mihai Tolu, Aura Puran și Crîstina Corciovescu, profesoarei Speranța Vulpoi, gazdă cu harul unui „mai poftiți pe la noi”.

Película nu poate fi mințită”
(Florin Zamfirescu)

O privire romantică...
(Julieta Szönyi)

Nonșalanță, dar și inventivitate
(Sebastian Papaiani)



Nume noi
în
filmul românesc

Tineri actori, tinere certitudini

În fiecare an, printre interpreții filmelor noastre apar nume noi. Este firesc să fie așa. Este bine că este așa. Cinematografia trebuie să știe a-și folosi cu talent talentele, dar trebuie să descopere mereu și forțe noi, capabile să preia ștabela creației actricești spre „mai departe” cât mai spornic al filmului național. În fiecare stagiune cinematografică, pe ecran apar chipuri noi de interpreți. Despre câteva dintre aceste prime apariții actricești va fi vorba în rândurile care urmează. N-am selectat din distribuțiile ultimelor luni numai „debuturi absolute” și nici debuturile „oarecare”. Am încercat să alegem câteva debuturi semnificative. Poate, cine știe, prin anul două mii și ceva, unii dintre acești actori vor fi demulți „monștri sacri”...

O prestață foarte cinematografică

Pentru actorul Teatrului „Bulandra” Constantin Brînzea, rolul jandarmului Dumitru din *Întoarcerea din Iad* nu este nicidecum o primă apariție pe ecran. El a mai trecut, în roluri mici, prin *Învățătorul* de Tudor Măreșcu, a avut chiar rol principal în filmul de televiziune *Ultima repriză* de Nae Cosmescu, rolul unui boxer cu experiență de viață insolite. Date fiind însă naivitățile acestui film, se poate afirma că adevărata intrare în cinematograful actorului și-o face în filmul lui Nicolae Mărgineanu, interpretând dramatica partitură a personajului inspirat din proza lui Ion Agârbiceanu. Rolul conține câteva ipostaze distincte, delimitate de împrejurările felurite de viață prin care trece fostul jandarm.

Este, întâi, ipostaza tainică din prima parte a filmului: Dumitru Bogdan se întoarce trufaș și sigur de el în sat, nu pregetă să-și redeschidă drum spre inima iubitei de odinioară, nu pregetă s-o supună la un lung șir de umilințe pe femeia cu care se căsătorește fără dragoste; în această parte a filmului, Constantin Brînzea, impunător prin statura sa viguroasă (care l-a și adus un rol de boxer în filmul lui Sergiu Nicolaescu, *Ringul*), este în multe secvențe remarcabil, dominându-și semenii printr-o prestață de factură foarte cinematografică. Și vine apoi iadul războiului (primul război mondial): Constantin Brînzea (împreună cu partenerul său de distribuție, actorul craiovean Remus Mărgineanu) desenează, în secvențe de culoarea prafului de pușcă, dramatica odisseei prin tranșee, care modifică structural relațiile dintre personaje. „Jandarmul” lui Brînzea, dezorientat, umilit și învinș, parcurge drumul unei umanizări care trece dincolo de limitele umanului, până la pierderea conștiinței de sine... Acesta este, da, adevăratul debut al actorului Constantin Brînzea.

Anul debutului, anul consacrării

Debut, în sensul cel mai propriu al cuvintului, este acela al actriței Ana Clontea în filmul *Întoarcerea din Iad*. Și nu un debut oarecare, ci un debut încununat cu premiul pentru debut la Festivalul filmului românesc de la Costinești, din vara lui '83. Abia se terminase, tot la Costinești, Festivalul tinerilor actori (de teatru), în palmareașul căruia figura și un premiu important acordat aceleiași actrițe de la Piatra Neamț, când filmul lui Nicolae Mărgineanu, printre altele interpretări artistice memorabile, impunea și pe aceea a Anei Clontea, în rolul Catarinei. Iată, deci, că 1983 va rămâne pentru Ana Clontea nu numai anul debutului ci și anul consacrării. În *Întoarcerea din Iad*, film cu caractere puternice, marcate de „iadul” primului război mondial, pe lângă confruntarea dramatică dintre cei doi protagoniști ai conflictului (Dumitru Bogdan și Ion Roșu, interpretați de Constantin Brînzea și — respectiv — Remus Mărgineanu) se desfășoară, moenit sau exploziv, un conflict aprig între cele două principale personaje feminine, Veronica (interpretată de minunata actriță care este Maria Ploae) și Catarina (o fată nu prea frumoasă, dar bogată și cumințe, dintr-un sat maramureșean, devenită peste noapte nevastă „jandarmului”, bărbat frumos și chipș, care n-o iubeste însă, și care a recurs la această căsătorie doar pentru a se răzbuna pe necredința Veronicii). Drama Catarinei, ființa umilă și supusă, batjocorită de întimplările vieții, este nuanțată cu mult adevăr psihologic de Ana Clontea. Apoi, în viața personajului vine clipa înțelepciunii, apoi vine clipa împăcării cu soarta: în toate aceste „clipe” ale rolului, Ana Clontea anunță o personalitate cinematografică pe care filmul românesc se poate baza.

Patos și forță
(Constantin Brînzea și Ana Clontea în
Întoarcerea din Iad)





Un debut remarcabil și remarcant (Claudiu Bleonț în *Concurs*)

Un alergător de cursă lungă

Dintre debuturile actricești ale ultimului timp, acela al lui Claudiu Bleonț mi se pare a fi cel mai semnificativ. Primul rol cinematografic al tânărului actor, în filmul lui Dan Pița, *Concurs*, rolul Puștii, a constituit o mare revelație, determinându-ne să considerăm că aducerea înscenării film a lui Claudiu Bleonț, dobândește semnificațiile unei mari descoperiri. Puștii său din *Concurs*, acest personaj care „știe tot, vede tot, poate tot” și face tot, acest personaj blînd, ascultător și săritor care apare de nu se știe unde — din aburi de dimineață? — în calea celorlalte personaje, angrenate în jocul de copil al concursului de orientare, acest personaj-sentinelă care exercită o adevărată fascinație în jurul lui și care dispare, așa cum a apărut, pierdut în ceața dimineții, după ce a văzut tot ce era de văzut, după ce a făcut tot ce era de făcut, după ce a găsit tot ce era de găsit, după ce a pierdut tot ce era de pierdut, acest personaj cu zîmbet îngăduitor, dar care suferă aprig înăuntrul său la cel mai mic foșnet al pădurii din preajmă sau al pădurii din oameni, acest „personaj-semn” rămîne, în interpretarea lui Claudiu Bleonț, unul dintre cele mai convingătoare și tulburătoare din filmul românesc al ultimului timp. Rari sînt actorii care știu să spună atît de multe pînă și prin tăcerile lor. L-am revăzut pe Claudiu Bleonț în două filme scurte ale anului 1983 realizate de studenții de la IATC. În *Solo pentru sax* de Radu Nicoară și Relu Morariu interpretează rolul unui saxofonist pentru care meseria e pasiune, rugăciune și via. În *Aur, cit un nas-ture pe piept* de Mihai Diaconescu este un alergător de cursă lungă: pe chipul său citim toată oboseala lumii. Altit. Îi vom revedea, curînd, în filmul lui Mircea Verolu să mori rînit din dragoste de viață: încă un rol pe măsura marelui său talent...

Trei roluri într-un an

Trei roluri (importante) într-un an: iată o performanță care ne determină să afirmăm că 1983 a fost, pentru Magda Catone (chiar dacă a mai avut anterior apariții fugitive pe ecran), anul adevăratei afirmări. Într-un scurt metraj de institut, *Ciné-vérité* de Laurențiu Damian, cîntă o melodie. Altit. Dar era suficient pentru ca actrița să primească o mențiune de interpretare la festivalul filmelor studențești. Și au venit filmele anului 1983... În filmul lui Mircea Verolu, *Sfîrșitul nopții*, Magda Catone o juca pe Mariana, o „fată fermecătoare”, strasă de iluzoriul unei existențe ca o plătire indiferentă prin viață, și personajul ei izbea de la prima apariție prin firescul comportamentului, prin autenticitatea gesturilor și a vorbirii. În filmul lui Cornel Diaconu, *Escapada*, Magda Catone, în rolul recepționerei din cabană, pare că intrupează un monument al picturii. Iar în filmul lui Iosif Demian, *Baloane de curcubeu*, cel mai întins rol al ei de pînă acum, Magda Catone este Gîa, „mireasa de-o zi”, care-și părăsește bărbatul pentru o iubire din tinerețe. Îndeosebi în acest rol, actrița își pune excelent în evidență calitățile care-l compun (și-l recomandă) personalitatea artistică și vocația cinematografică: capacitatea de a-și manifesta, prin natura de tip special a interpretării, atitudinea față de personajul adus pe ecran. Gîa l se simte foarte bine „speța” umană, kitsch-ul sufletesc care-l declanșează reacțiile, doza de fals a trecerii ei prin viață, infantilismul combinat cu ingenuitatea, într-o osmoză de mare originalitate. Iată, dar, trei roluri dintr-un an ale unei actrițe care și-a făcut o intrare spectaculoasă în filmul românesc.

O „intrare” spectaculoasă (Magda Catone în *Baloane de curcubeu*)



Actorul în întrecere cu cascadorul (Cseh Szabolcz în *Misterele Bucureștilor*)

Din familia cu ochi albaștri a justițiarilor

De ani de zile, „Sobi”, cu statura sa plăcută și impunătoare, și-a pus talentul și priceperea în slujba filmului românesc. „Cascadele” sale — pentru că Cseh Szabolcz a fost și este unul dintre cei mai versați reprezentanți ai acestei meserii riscante și spectaculoase, a oamenilor puternici, care este cascadoria — cascadele sale au provocat în zeci de filme reacția de uimire și încintare a sălii, contribuția sa aplaudată rămînînd de atîtea și atîtea ori anonimă, cum se întîmplă și cu contribuția altor cascadori, în atîtea și atîtea alte scene de suspense. Doar arareori, în cite o imagine ca o săgeată, i-am văzut fața în filmele noastre; în rest a fost „omul din umbră”, fără de care, însă, multe secvențe cinematografice nu s-ar fi făcut niciodată. Și iată-l pe Cseh Szabolcz, totuși, la „ora debutului”. La ora debutului actricești într-un rol principal. Pe calitățile sale actricești a mizat regretatul regizor Doru Năstase încă din *Trandafirul galben*. În *Misterele Bucureștilor*, personajul lui Buza de leure a devenit — și faptul se datorează în mare măsură interpretului — rol principal. Un rol frumos, cu evoluții surprinzătoare și cu deznodămint dramatic, pe care actorul-cascador îl interpretează cu remarcabilă dezinvoltură, împletind în țesătura jocului actricești cascade dintre acelea pe care e greu să le uți vreodată, mai ales dacă ești la vîrsta de dincolo de vîrsta a copilăriei. În acest sens, bătaia de la popasul Bouarului va rămîne, pentru mulți ani, momentul de referință. Ca și personajul lui Buza de leure, în interpretarea lui „Sobi” Cseh. Un actor din familia lui Giuliano Gemma și Franco Nero sau, mergînd mai departe cu gîndul, din familia „cu ochi albaștri” a justițiarilor.

Nume noi
în
filmul românesc

Între marele și micul ecran

Între timp, actrița Teatrului muzical din Brașov și-a făcut „un nume”, în-deosebi datorită prezenței tot mai frecvente în emisiunile muzicale ale micului ecran. La ora apariției sale în filmul lui Stere Gulea, *Ochi de urs*, **Daniela Vlădescu** era însă un nume practic necunoscut publicului larg, chiar dacă acolo, în orașul de la poalele Timpei unde-și desfășoară activitatea solistică, mulți aveau să revelația chipului și vocii sale frumoase. Nu știu în ce măsură a contribuit filmul la popularizarea actriței. Dar știu că pentru toți cei care o cunosc din interpretările sale muzicale, sau care au văzut-o pe scenă (ca să nu mai vorbesc de cei care au avut prilejul s-o vadă pe plaja „Festivalului” filmului românesc de la Costinești), apariția din *Ochi de urs* are toate șansele să fi constituit o surpriză. În acest film de inspirație sadoveniană, Daniela Vlădescu a înfrunghiat-o pe Ana, soția iubitoare a tinărului pădurar ardelean Culi Ureche (Dragoș Pîslaru). Nimic neobișnuit până acum. Numai că rolul tinerei femei — care trăiește o foarte scurtă perioadă în înțelegere și bucurie cu soțul ei, pentru ca la un an de la căsătorie, după nașterea unui copil, să se îmbolnăvească grav și să moară — rolul Anei e un rol prin excelență dramatic. Aici încep, de fapt, surprizele. Daniela Vlădescu a fost în film o țărancă foarte adevărată, iar jocul ei a lăsat să se întrevadă virtuți actoricești sigure în spațiul acesta al dramei, pe care puțini dintre cei care-l cunosc chipul de porțelan (cu fragilitatea lui cu tot) l-ar fi bănuț. Este meritul regizorului Stere Gulea de a fi descoperit o actriță. Iar filmul românesc, chiar dacă Daniela Vlădescu a devenit, între timp, un nume al emisiunilor cîntate, poate că va da și actriței, în continuare, posibilitatea să-și reconfirme talentul.

Un chip de porțelan (Daniela Vlădescu în *Ochi de urs*)



Grația tinereții (Mariana Cabanov în *Galax*)

Arhitectură și actorie

Se mai întâmplă și așa: **Mariana Cabanov**, protagonista filmului lui Gopo, *Galax, omul păpușă*, aflată la al doilea rol pe ecran (dar la primul principal) este o viitoare... arhitectă. Se mai întâmplă și așa, cinematograful și-a căutat adeseori interpretii în viață (neglijînd, uneori, din păcate, fondul actoricesc remarcabil de care dispune scena și ecranul românesc), mulți neprofesioniști dovedindu-se foarte utili filmelor în care au apărut, mai pentru deloc ușoara încercare. Viitoarea arhitectă Mariana Cabanov, deci, a mai avut un rol mititel în *larba verde de acasă* și a rol aleasă, acum, de Gopo, pentru principalul rol feminin din *Galax*... Pe scurt, Mariana Cabanov înseamnă ochi negri, grație, căldură sufletească, sensibilitate și mult parfum de tinerețe. Cam atît. Destul, aș zice, pentru personajul ei din film, care se numește tot Mariana, este studentă bobocă a Facultății de automatică, și trece printr-o întîmplare pe care numai fantezia nețărîmărită a lui Gopo putea să i-o pună în față: se îndrăgostește de un robot, un robot ca un Pierrot fără lacrimă, cu tendoane de oțel, articulații mecanice și creier electronic, un robot frumos și trist, căruia Gopo însuși i-a împrumutat o felie de suflet. De aici, de la această situație, să-i zicem insolită, se pot întîmpla oricum multe, și se și întîmplă, pînă la happy-end-ul de factură specială care încheie, nu pentru prima oară, filmele lui Gopo. Dincolo de „debutantul” *Galax*, dincolo de doctorul Sergiu (interpretat de Mircea Danieluc) se mai află un personaj, Gore, interpretat la rîndul lui de un debutant, student încă la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, **Radu Buznea**, o plăcută prezență cinematografică... Un abur de poezie plutește peste personaje și întîmplări, și niciunul dintre cei... trei debutanți ai filmului, sub bagheta veșnicului „ucenic vrăjitor” care este Gopo, nu este străin de aceasta.

A făcut primele filme...dansînd

Asistenta medicală Otilia Vasiliu din filmul lui Iosif Demian *Lovind o pasăre de pradă* este jucată de **Tatiana Botez**, un „nume nou” în filmul românesc, deși interpreta nu se află la prima apariție pe ecran. Balerină la Teatrul „Constantin Tănase”, Tatiana Botez a mai trecut prin filme dansînd, în *August în flăcări*, în *Actorul și săbaticii*, în *Gloria nu cîntă*. Dar rol în film n-a avut pînă la polițierul acesta, inspirat dintr-un roman de Petre Sălcudeanu din seria „Bunicului”. Ce rol îi revine în primul ei film ca actriță? Unul foarte important în economia acestui film de suspense: este „martora” accidentului cu care demarează acțiunea cinematografică, accident care declanșează, la rîndul lui, o serie întreagă de întîmplări bogate în neprevăzut. Vom lăsa spectatorilor care n-au văzut încă filmul, surpriza rolului eroinei, spunînd doar că personajul este, pe toată „durata” lui, enigmatic. Să zicem că acesta ar fi primul rol pe ecran al Tatiane Botez: un personaj enigmatic. Îl joacă cu o siguranță de actriță încercată. Regizorul însuși mărturisea acest lucru, într-un interviu dinaintea premierii: „Pe parcursul filmărilor avea un asemenea aplomb, încît cei care n-o cunoșteau mă întreba: cine e actrița aceasta cu experiență...” Tatiana Botez, cu chipul ei voit inflexibil, cu priviri insidioase, cu tăceri oportune lăsat tot timpul să plănaze asupra personajului semn de întrebare. Este o martoră neutră a accidentului? Sau este o martoră implicată? Implicată cu voie sau fără voie? Nu este cazul acum să răspundem — nu-i așa? — la întrebările de mai sus. Să respectăm în continuare „regula jocului”. Dar ar fi cazul să recunoaștem că interpreta are un merit esențial în însăși „formularea” acestor întrebări. Ele, aceste întrebări, susțin de fapt mare parte din suspense-ul întregului film. Nu este deloc ușor, pentru o actriță debutantă, să realizeze o asemenea performanță.

O prezență enigmatică (Tatiana Botez în *Lovind o pasăre de pradă*)





Cu discreție — peste hopurile vieții (Manuela Boboc în *Fructe de pădure*)

Prospețimea de care avem nevoie

În povestea de dragoste a filmului *Fructe de pădure*, scris de D.R. Popescu și regizat de Al. Tatos, rolul principal, al unei fete simple de la țară, a fost interpretat de o tânără brașoveancă („șagunistă”), **Manuela Boboc**. Vîrsta personajului l-a determinat pe regizor să-și caute interpreta în afara „zonei” profesioniștii, și iată că șansa l-a suris unei (pe atunci) eleve, pentru care cinematograful s-ar putea să devină mai mult decît o „scurtă întîlnire,” oarecum întîmplătoare. De ce spunem asta? Dintr-un motiv foarte simplu: pentru că debutanta Manuela Boboc, într-un rol de mare întindere, în ipostaze multiple, a dovedit calități interpretative certe; ea a conturat pe ecran un personaj veridic, cu o poveste de viață bogată în experiențe, mai mult triste decît vesele, mai mult grele decît ușoare, mai mult amare decît dulci... Însuși personajul are aroma tare a „fructelor de pădure” care dau și titlul filmului. Tînăra eroină a *Fructelor de pădure* găsește în ea puterea de a depăși un moment critic al existenței, de „a-și reface viața”, constituind, în felul ei, un model; interpreta a izbutit să redea, prin aprofundări psihologice (cu toată lipsa de maturitate artistică) „momentele adevărului” care punctează destinul personajului. Prospețime, inocență, vitalitate: cam acestea ar fi atributele fetei simple din așezarea „uitată” de munte. Cu prospețime, inocență și vitalitate se apropie și Manuela Boboc de personajul său, trecîndu-l direct peste hopurile vieții. Atît în prima parte a filmului, cînd inocența o costă, cît și înspre final, cînd vitalitatea o ajută să învingă greul, eroina — în interpretarea realistă a Manuelei Boboc — are o prospețime de care filmul românesc va avea întotdeauna nevoie. O interpretă neprofesionistă să „ducă în spate” un întreg film? Manuela Boboc a făcut-o...

Cînd șansa vine la timp

Un rol ca acela din *Lișca* nu apare chiar la tot pasul în cariera unui actor. A fost o șansă pentru **Ecaterina Nazare**, actriță la Teatrul din Ploiești, să-l întîlnească de la prima apariție importantă într-un film de lungmetraj. O șansă mare, dar binemeritată. I-am simțit actriței vocația pentru film încă din anii institutului, cînd apărea — avînd rolul unui reporter de televiziune pasionat de adevărul vieții — în mica bijuterie cinematografică a tînărului regizor Laurențiu Damian, *Cîră-verite*. Un personaj ca acela al Lișcăi, ieșit din pana unui poet al cuvîntului ca Fănuș Neagu — semnat, împreună cu Vintilă Ōrnaru, al scenariului — într-un film al tînărului regizor Ioan Cărmăzan, nu e o șansă care apare la tot pasul în cariera unui actor. Ecaterina Nazare a știut să exploateze marea și binemeritată șansă care l-a apărut în cale. Personajul ei din film: o tînără femeie de la țară care-și așteaptă, la sfîrșitul celui de al doilea război mondial, bărbatul de pe front. În jocul actriței, neliniștea, incrințenarea, credința, speranța, disperarea acestei femei — pentru care viața e abia la începuturi — sînt redate, toate, foarte dinîăuntru ființei, cu nuanțe de gest și de privire care anunță o predispoziție de pe acum foarte bine marcată, pentru roluri de mare combustie dramatică. Este un film de atmosferă, *Lișca*. Și interpreta rolului titular contribuie în mare măsură — alături de ansamblul concepției regizorale și de imaginile tensionate ale operatorului Anghel Deca — la autenticitatea acestei dominante atmosferice psihologice. Poate pentru că are și un „simț al firului”, șansă care — la rîndul ei — nu apare chiar la tot pasul în cariera unui actor. Mai ales încă de la ora debutului...

O surprinzătoare combustie dramatică (Ecaterina Nazare în *Lișca*)



Cu aplomb cinematografic (Rada Istrate în *Escapada*)

Un mare coeficient de credibilitate

Opiniile critice au fost unanime: în *Escapada*, **Rada Istrate** s-a impus, încă de la debut, printr-un joc în armonie cu nivelul actorilor de calibrul greu din distribuție. Să nu dăm decît trei nume: Octavian Cotescu, Valeria Seciu, George Constantin. În acest film al lui Cornel Diaconu, în care Rada Istrate debutează (fără alte antecedente actoricești, sau, oricum, nu cu antecedente cunoscute), este vorba, după cum însuși scenariatul Mircea Radu Iacoban o spunea cu un prilej, despre un dialog continuu „între solemnitatea severă a creștelor munților și bielele ambiții ale preapămîntenilor directori și directorăși”. Rada Istrate este, în film, secretara unui asemenea director. *La escapada* cu pricina — care dă și titlul filmului — secretara directorului participă fără prea multă convingere, resemnată fiind, să zicem pe post de „mobilă” în conflict (dar o mobilă cu locul și cu funcția ei anume). Ocupația predilectă a eroinei? Lectura unor glume dintr-un carnetel pe care l-a mai folosit. Cam acestea erau datele „din plecare” ale personajului. Dincolo de ele, interpreta aduce cu sine, pe ecran, o prezență foarte cinematografică și mai aduce o „știință a nuanțelor”, a dozării stărilor sentimentale care-i conferă eroinei un mare coeficient de credibilitate. Și ar mai fi ceva în jocul ei: un aer puțin straniu, care caracterizează de altfel (și trebuia să caracterizeze) toate personajele *Escapadel*.

Portrete realizate de **Călin CĂLIMAN**

planetă de operator

El, actorul

Am în față un chip. Închid ochii stîng. Ochiul drept pătrunde în dreptunghiul luminos. Chipul se topește în lumină. Am sentimentul că sînt singur cu **El**. Privirile noastre se găsesc. Între ele o lentilă uriașă căscată în gol. Transfer optic. Chipul devine imaginea **Lui**. Tresar. Mi se pare nefiresc. Mi-e teamă. Ca să-mi fac curaj, pornesc mașinaria... imaginea **Lui** redevine chip. Chip închipuit. Parcă... da... pare al meu. E tot ce-i ascuns în mine... E ce vreau și ce nu vreau să văd despre mine. Lentila s-a întors spre mine. „Stop!!!” Totul a încetat. Lumina atîrnă neputincios în dreptunghiul golit. Îl privesc. A îmbătrînit... a îmbătrînit... Mă privește în continuare. Las privirea în jos. Se apropie. Îmi zîmbește. „Cum e?” Tac. „Mai încercăm una?” Tac și mă ascund în spațiile mașinării. În ea, undeva, zace tinerețea lui de-o clipă. „Mai încercăm una?” Zîmbește. E bătrîn, e obosit. Zîmbește.

„Hai dom'le, e doar o tinerețe, îmi fac altă!” Mă ridic. „Motor!!!”

Am în față un chip. Chipul **Lui**.

Vivl Drăgan VASILE

planetă de scenograf

Costumul trebuie să vorbească

Pentru un scenograf de film, costumul este un mijloc de a spune ce

gîndește despre personajele scenariului. Dar gîndurile lui concretizate plastic nu rămîn numai în minile lui. Ele trec și sînt aduse în ochii spectatorilor, prin actorii care le poartă. Ei cred în **rolul** pe care-l interpretează. Coboară în adîncul lui și renasc cu datele personajului. Atunci, costumul gîndit pe aceste date li se pare un **inel** care-i ajută să redevină personajul dramei, și aderă total lui.

Este adevărat că actorul vine și el cu niște date personale — discreție, vitalitate, agresivitate, lirism — care-i sînt proprii. Deci scenograful trebuie să țină seama de aceste date structurale. Trebuie să le accentueze sau să le ocolească dacă e nevoie. În același rol, distribuți doi actori diferiți: nu pot fi îmbrăcați identic. Ei se mișcă diferit, inflexiunea frazei e diferită, capacitatea de a transmite emoția e alta. Deci și costumul, deși al **aceluiași** personaj, trebuie transformat prin culoare, volum, ornament, căutînd, să i se păstreze doar sensul. Mi s-a întîmplat, la primul meu film, **Telegrame**, să concep un costum pentru **rolul** Athenasei ce urma să fie interpretat de o neprofesionistă. O frumoasă brună, cu ochii foarte mari negri și calzi. Prin schimbarea distribuției, în **rolul** Athenasei a fost distribuită Carmen Stănescu. Datele s-au schimbat. Carmen venea cu o vervă, cu o impetuoasă, cu o strălucire plină de culoare. În consecință am încercat și eu să re-creez costumele dîndu-le un plus de picanterie, frivolitate și eleganță răsunătoare.

Schimbări de distribuție intervin deseori în procesul de filmare. Grav este cînd ele intervin în preția filmării și atunci timpul nu-ți mai permite decît să „acoperi” actorul și rareori ai șansa să **refaci** personajul. Marea fericire constă în cunoașterea distribuției înainte de a gîndi costumul.

Dacă există și o corespondență sufletească cu actorul respectiv, lucrurile merg și mai bine! E o înțelegere reciprocă. Ambientul și rezultatele sînt excelente — cel mai dificil lucru este să caracterizezi un personaj, să-l definești prin costum, lăsîndu-i complet libertate de interpretare. Mi s-a întîmplat acest lucru la filmul **Semnul**

șarpelui cu personajul Leopoldinei Bălanuță (Ecaterina Handrabur). Ea poartă de-a lungul filmului mai multe costume, legate și, vreau să cred, sudate toate prin culoare: negru. Era o stare sufletească ce trebuie să fie evidentă: forma costumului, ornamentul, croiul am încercat să nu le fac remarcate. Am pornit de la cuvintele spuse de poetul spaniol Cezar Vallejo: „Există oameni atît de nefericiți, că nici măcar n-au trup”. Acest lucru l-am încercat prin costum, s-o sting, să n-aibă trup; doar durere, demnitate, adîncă și nesfîrșită. Nu știu dacă am reușit. Prin contrast, sînt filme (indeosebi istorice) în care este și trebuie să fie indicat personajul prin costum, prin ornamentele ce devin însemne, ce au sensuri sociale, determinînd ierarhii, funcții — lucruri care trebuie întărite, prin ele ajungîndu-se la o înțelegere mai completă a epocii. Costumul de epocă vine spre noi încărcat cu date documentare, dar mai ales cu posibilitatea de a fixa în timp sensul unei mentalități, al unei epoci, costumul eroilor pozitivi ai acestor epoci au rol de efigie. Dar nu orice actor are datele acestor eroi ce s-au cristallizat în mintea noastră prin lecturi și iconografie. Un costum de epocă romantică trebuie purtat într-o anumită mișcare; gesturile, mersul, atitudinea aveau odinioară canoanele lor. Actorul personaj-positiv trebuie să simtă și să facă evident și caracterul costumului, căci adeseori și prin el se definește. Am avut norocul să am înțelegerea necesară a personajelor prin actorii pentru care am creat costumele figurilor noastre de reper istoric: Decebal și Mihai Viteazul (**Amza Pellea**), Tudor (**Emanoil Petru**), Dimitrie Cantemir (**Alexandru Repan**) și Burebista (**George Constantin**). Amza Pellea este un actor ideal pentru a purta un costum de epocă cu simplitate sau sumptuoasă. Am lucrat multe filme istorice cu el (**Decebal, Mihai Viteazul, Haiducii**) și totdeauna costumul era de la început aderent; crede în rolurile pe care le interpretează și poartă costumele cu riguroasă și romantismul ce-i sînt proprii. Se întîmplă uneori ca actorii să aibă prejudecăți (fiind de bună credință) — nu „pot” purta anumite costume sau culori, așa-zisul „nu-mi stă bine”. Dacă se fac concesii, în cele mai dese cazuri personajul interpretat e trădat: cînd pata de culoare a costumului nu se integrează armonice în contextul cromatic al filmului, deși costumul poate fi frumos, el devine fals prin conținut și schimbă datele scenariului. Actorul poartă atunci de-a lungul filmului carcasa unui alt personaj și nu a celui pe care trebuia să-l reprezinte. Un costum stabilește întotdeauna un anumit raport cu personajul care-l poartă. Costumul trăiește numai atunci cînd intervine cu **sinceritate** în dramă. Costumul trebuie să vorbească, dar el trebuie să fie rezultatul a ceea ce, regizor-scenarist-actor vor să spună. De aceea scenograful de film, prin costum, trebuie să-l dea realizării plastice o „psihologie” care să întărească condiția socială și etică a personajului. Iată de ce unul dintre prietenii lui cel mai buni trebuie să fie actorul.

Hortensia GEORGESCU

Costume de Hortensia Georgescu în *Dacii* lui Sergiu Nicolaescu



Actorul de teatru
și actorul de film



O falsă problemă între scenă și ecran?

Primul început. Zice Jean Louis Barrault: „Într-o bună zi ne dăm seama că nu sîntem singuri. Că mai există și ceilalți, că ei ne privesc, ne observă, ne supraveghează, ne judecă. De aici încolo vei fi obligat să trăiești Tu și Ceilalți. În această clipă se produce cea de-a doua naștere, prin care proiectăm în lume o a doua ființă, ce va fi personajul pe care dorim să-l intruchipăm. Iată prima situație dramatică a lumii: Noi și Ceilalți. Și iată cum omul e născut actor”.

Al doilea început. Din această vocație pe care aflăm din surse sigure că o deținem fiecare, unii reprezentanți ai speciei au avut curajul, inconștiența sau norocul să facă meserie. O meserie care continuă să dureze de peste 25 de secole, dînd suficienta bătaie de cap iluștrilor teoreticieni mai ales de la Diderot încôace, ca și actorilor înșiși, expuși seducțiilor și echivocurilor atîtor teorii contradictorii.

Actoria de film
e una
și actoria
de teatru
alta?

Al treilea început. Marele pas al actorului de-a lungul nepăsătoarelor veacuri se concentrează într-un singur cuvînt: perisabilitate. De la Hamlet pînă la gropar, aceeași suferință pentru meseria bazată pe clipa care trece, pentru sublimul sortit doar neantului.

Al patrulea început. Cînd a apărut cinematograful, s-a crezut, într-o euforie de proporții istorice, că el va lipi, în sfîrșit, pecetea nemuririi pe jocul actorului de teatru. N-a fost să fie. Nouă invenție — viitoare artă — a reclamat, de la bun început, *altceva*. Asta s-a înțeles repede, o dată cu crizele de nervi ale celebrei Sarah Bernhardt, constatînd pe propria piele că dacă pe scena e posibilă o Dămă cu camelierii sexagenară, pe ecran ea devine grotescă. Asadar, actoria de tea-

tru e una și actoria de film alta?

Concludent este că marele om de teatru care a fost Stanislavski a sosit, de la bun început ca actorul de teatru, o dată cu apariția filmului, va trebui să răspundă unor exigențe sporite. Stanislavski lega deci o anume „desăvîșire” a milenarei arte teatrale de apariția și dezvoltarea cinematografului care, observa tot el, „împune interpretelor o tehnică subtilă și plină de firesc: pe ecran totul este vizibil și fiecare șablon este pecetluit o dată pentru totdeauna. Actorul de film trebuie să joace mai discret decât în teatru, el trebuie să semene mai mult cu un om adevărat, viu”. Dar, atenției, diferențierea între actorul de teatru și actorul de film trebuie operată tot în cadrul convenției (ca și teatrul, ca oricare altă artă, filmul fiind supus și el unui anumit tip de convenție). Remarca e necesară, în măsura în care persistă tendința de a atribui convenționalitatea cu precădere teatrului, filmul fiind redus la specifica sa aparență de „veridicitate”. O veridicitate mereu supusă demodării, pentru că, așa cum remarca John Gassner, „întotdeauna interpretii au fost realiști **pentru timpul lor**, în cadrul convențiilor și în limitele mai mult sau mai puțin admise de spectatorii lor”. De remarcat că realismul jocului în film a fost — și uneori mai este — confundat cu un joc exagerat de reținut și de interiorizat, cu o mască a simplității, abordabilă oricând și oriunde, cu o rostire plată, indiferent de contextul dramatic. Rezultatul? Un joc lipsit de sevă și culoare, interpreți trecînd fără vlagă prin cadru, pentru că, vrînd să fie cu orice preț „cinematografici”, uitau de diversitatea temperamentelor din însăși viața reală, comportîndu-se ca și cum colericii și sanguinii nu ar avea ce căuta pe ecranele invadate de melancolici și limfatici... Așadar, actorul de film trebuie, în primul rînd, să se mențină într-un echilibru pe planul firescului. Un echilibru din care se aluneacă nu foarte greu în situația inversă celei de mai sus: un joc exagerat, un joc „teatral”. De aici, la o anumită virgă a filmului nostru, exasperate „îndemnuri”, de felul celui lansat de Victor Iliu: „Domnilor, fraților, uitați tot ceea ce ați învățat pentru scenă, preocuparea de a vă face auziți și văzuți pînă în ultimul rînd din galerie și păstrați doar dorința de a face înțeles și emoționant mesajul rolului. Înainte de a intra în studio, să lăsați la gardă, o dată cu paltonul și pălăria, și deprinderile teatrale, poza vocii, retorismul gestului, colecția de „efecte sigure” și să fim noi înșine, vii, cu atribuțiile noastre personale ce vor fi apoi transfigurate în rol, în viața interioară a rolului. (...) Un interpret de film nu trebuie să compună personajul în primul rînd facînd uz de meserie, ci să exprime prin mișcare, gest, mimică, vorbă, **propria lui natură în ipostaza rolului**”.

Într-o anumită perioadă, așa cum remarca Liviu Ciulei, o parte din actorii teatrului românesc au făcut eforturi să împună și pe scena acel „stil firesc” al actorului de film, influențînd astfel arta interpretativă în teatru nostru, la început pozitiv, în sensul împrăștiării unei tradiții teatraliste retorice, dar ducînd mai apoi la un teatru cu nuanță inimitistă, la un fel

„Uitați
tot ceea ce
ați învățat
pentru scenă!”



Invingătoare în teatru,
învinsă pe ecran —
Sarah Bernhardt

de „Kammerspiel generalizat”. De aici, ca o necesară reacție, o anumită tendință regională caracterizată printr-alele și prin contestarea acestei maniere cinematografice de interpretare care, excesiv exploatată, sărăcește spectacolul de teatru. În teatru (grație și machiajului, deci unei foarte accentuate posibilități de transformare fizică a actorului) limitele compoziției sînt foarte departate. În film, actorul îi împrumută mult mai mult personajului din aspectul lui de toate zilele. Iată de ce, dacă în **Beckett** montat într-un teatru poți să-i preferi, de pildă, pe Anthony Quinn și Laurence Olivier, în filmul avînd ca personaje doi bărbați în floarea vîrstei, i-ai distribui tot pe Peter O'Toole și Richard Burton. Dacă actorul de teatru poate deci interpreta o gama

foarte variată de roluri, cu șansa de a-și depăși fastuos limitele proprii personalități, actorul de film devine eficient tocmai prin exploatarea multiplelor nuanțe ale personalității lui. O delimitare explicită între actorul de teatru și cel de film îi aparține tot lui Liviu Ciulei, după care tipul actorului de teatru este „actorul de interpretativitate”, iar tipul actorului de film este „actorul de personalitate”. Dacă actorul de interpretativitate împrumută rolurilor sale cu precădere elementele personalității lui **artistice**, tipul de actor de personalitate își exploatează cel puțin în egală măsură și personalitatea inclusă în însuși **aspectul** lui. Un strălucit exemplu: Toma Caragiu, care, nefiind niciodată același, își împunea propria personalitate în fiecare personaj. În concluzie: „în teatru, actorul își disimulează personalitatea, subordonînd-o celei a personajului; în film, chiar în cadrul unei compoziții, actorul impune personajului interpretat farmecul și caracteristicile personalității sale”. Încă un citat axiomatic: „Eroul aparut în film preia din viață în mod esențializat un tip reprezentativ și reinfluentează acest tip după datele lui”. Ceea ce explică, în bună parte, concepția după care „oricine poate juca în film”, implicit folosirea neprofesionalistului, ca reprezentant vizual perfect al unui anumit tip. „Eu îmi aleg actorii exclusiv pentru fizicul lor”, declara Rossellini.

Principala trasătură ce deosebește cinematograful de teatru este, după Wajda, dar și după mulți alți oameni de cinema, faptul că „filmul se fixează pe peliculă”, faptul că „individualitatea fiecărui regizor își găsește expresia în stilul imaginii”. Or, în film, actorul este unul dintre elementele structurii estetice a imaginii. El, regizorul, este cel care, selectînd materialul filmat, alege din numărul de duble pe cea care conține scînteia de adevăr, alegînd astfel, în principiu pentru veșnicie, tot ce a putut da mai bun un anumit actor într-un anumit moment (alegere care în teatru îi revine, volens-nolens, actorului, căci regizorul de teatru nu poate stăpîni total și permanent spectacolul).

O altă delimitare: actorul de teatru interpretează, de cele mai multe ori, un text, o piesă, care trăiește și independent de spectacol; actorul de film nu are în față o operă încheiată: personajul, se naște, practic, doar în momentul filmării. O delimitare adiacentă: pe cînd în teatru elementul esențial e dialogul, filmul rămîne prin excelență o artă vizuală. În consecință: elementul cheie al actorului de teatru este **vocă** (de aici necesitatea unei tehnici vocale speciale, a unei dicțiuni clare, indiferent de viteză și tensiunea cu care sînt rostite replicile). Elementul cheie al actorului de film este **fizicul** lui. Dacă actorul de teatru trebuie să fie capabil să „șoptească strigînd”, actorul de film poate fi și mut, și asta pentru că actorul de film, spre deosebire de cel de teatru, nu constă atît în ceea ce spune, cît în felul cum apare în cadru, el exprimîndu-se în primul rînd prin imaginea lui. Un prim-plan de cîteva secunde poate egala valurile de vorbe ale unui întreg monolog. Spectatorul de teatru, dotat cu cel mai avid binoclu, va obține eventual neplăcuta impresie a unui machiaj exagerat (realizat astfel

în beneficiul salii), nicidecum dimensiunea anatomizată a unui prim-plan cinematografic. Cît despre prim-plan, el poate da nu numai impresia de autenticitate (vezi cohorte de critici în extaz în fața prim-planurilor unei Monica Vitti în *Aventura*), dar și impresia de artificialitate—vezi senzațiile unui spectator cu umor la vizionarea în prim-plan a zimbetului unui baiat vesel din California, care se hraneste mai ales cu piersici: „Ecranul lă sa umplut pînă la refuz cu trasaturile uriașe ale unui tînar incîntător, și fiecare dintre dinții lui drepi, minunați, albi ca zapada, erau mai mari decît o carte poștală. Și cînd buzele, lui ca doua cortine de carne, pe care le-ar fi invidiat și Gargantua, s-au desfacut și au degolit înca o duzina de carti poștale, pe mine au trebuit sa ma scoata din sala tremurînd și transpirat, sa ma stropesc cu apa pentru a-mi veni în fire. Am facut apoi un efort sa ma gîndesc numai la copilași

toul de filmare).

În indirectă consecință, ce spun regizorii, ce este pentru ei actorul de film? Pentru Sternberg el este un tub de culoare ce trebuie modelată de regizor, un element participînd la declarația totală a filmului, dar fara mai multa importanță decît decorurile sau decît costumele. Pentru Antonioni e cînd un copac, cînd un cal troian în citadela regizorului. Pentru Bresson e o marioneta. Pentru Hitchcock „actorul e o vacă”, iar pentru Milos Forman probabil un magar, de vreme ce regizorul declara ca își obține efectele orientîndu-l pe actor intenționat greșit. Și totuși, aparent lipsit de independență, el, actorul de film, își poate imprima propria personalitate personajelor interpretate; și totuși, el, „subordonatul”, poate ajunge sa evoc, prin simpla sa prezență, universurile complexe ale unor mari regizori: Wayne-Ford, Vitti-Antonioni, Kari-

tru a-i modela trasaturile în sensul dorit. Astfel ca, dacă actorul de teatru este și face într-adevar ceea ce se vede pe scena, actorul de film nu trebuie confundat cu ce apare pe ecran; *imaginea totală* a actorului ca viitoare apariție pe ecran e rezultatul unui montaj gîndit de regizor (ex. Kaliaghin din *Stop-cadru la masă* are vocea lui Marin Moraru, Elena Albu din *Între oglinzi paralele* vocea Valeriei Seciu). Acestei descompuneri a totalității actorului îi corespunde, în fond, modul fragmentar de construcție a rolului.

Toate aceste delimitări școlarești, elementare dar esențiale, între actorul de film și cel de teatru, funcționează într-adevar. Întrebarea este în ce măsura afectează ele arta actorului în *esență* sa? Ilustrele raspunsuri sînt diferite și contradictorii, de la un René Clair, care susține ca „o antinomie rareori conciliabila exista între aceste doua meserii... și doar anumiți actori, excepțional dotați, le pot practica pe amîndouă”, pînă la un Ingmar Bergman, după care „nu exista nici o deosebire. Tehnica este aceeași. Privirea actorului, atitudinea sa, mimica, glasul, felul de a merge și de a sta sînt întotdeauna aceleași. Numai ca, într-un caz, accentuarea acestor mijloace este diminuată, iar în celalalt — marita, în funcție de comutatorul pe care îl așezam în poziții diferite. Acest lucru apare evident cînd se lucrează zilnic cu actori care joacă seara la teatru iar dimineața în studio. De fiecare data trebuie rasucit acel comutator. Dar în tot acel rastimp lucrăm cu același actor, avem de-a face cu același curent. Numai ca el poate curge în doua direcții diferite — înspre interior și înspre exterior”.

Ader la seducatoarea pledoarie a lui Bergman, cu mențiunea ca ceea ce pentru un regizor genial e o simpla „rasucire de comutator”, pentru alții înseamnă o muncă serioasă de adaptare, iar pentru alții ramine o dulce utopie.

Eugenia VODĂ

După unii (mari) regizori e vorba de două meserii diferite. După alți (mari) regizori nu există nici o deosebire. Care e adevărul?

și flori, la florile celē mai mici”...

O alta delimitare provine din specificul muncii de pregătire a rolului: actorul de teatru caută prin îndelungi repetiții sa fixeze fizionomia rolului; pentru actorul de film pregătirea preliminară e aproape întotdeauna eliminată, prin forța împrejurărilor, dar și pe considerentul ca distribuirea rolului se face în funcție de un personaj presupus ca preexistent în actorul respectiv. De „fixare” nu e nevoie, cu excepția memoriei moderate cerute de repetarea unui cadru, pentru ca actorul de film nu are decît foarte rar posibilitatea de a juca snur o scena întreaga. El joacă fragmente de emoție, turnate acronologic, a caror calitate va depinde, în ultima instanță, de modul lor de asamblare — de montaj. De unde s-ar putea deduce că, spre deosebire de teatru, în film actorul nu mai deține importanța primordială. Teatru fara actor e un nonsens. Film fara actor se poate, s-a facut, s-a vazut. Nu numai ca actorul de film acționează sub conducerea și controlul imediat al regizorului, dar însuși rezultatul „prestației” sale poate fi modificat de ceilalți colaboratori, de unghiul de filmare, de lumina, de tăietura de montaj etc. etc. Sigur ca actorul de film cu adevărat profesionist, cunoscînd mijloacele specifice de expresie cine-actoricești, stăpînește o tehnica de intervenție în amalgamul filmic; și așa cum actorul de teatru are în timpul jocului senzația formei scenice, actorul de film se va integra imaginari în compoziția viitorului cadru, printr-o așa-numită senzație a formei ecranice (senzație pe care, evident, o poate încerca doar un actor perfect familiarizat cu pla-

na-Godard. — doar cîteva exemple clasice.

O alta sub-delimitare: spre deosebire de actorul de teatru, actorul de film, ca element al unei compoziții vizuale, poate primi, în funcție de concepția regizorala, determinari straine de expresivitatea sa intrinseca. Astfel Dreyer o filmează pe Falconetti dintr-un unghi de jos „pentru a mari curba ușor trista a gurii ei pline, dîndu-i un aer de dezamagire tragica”, folosește deci aparatul de filmat pen-

În jurul aceleiași mese din *Facerea lumii*, actori de teatru, actori de film, actori neprofesioniști, figuranți; o masă „de joc” la propriu, dar și la figurat!



În rolul principal: omul de pe stradă

La capitolul **actorie**, cinematograful a epuizat mai toate variantele posibile și extravagante. Chiar dacă rămân unicate, există și filme cu un singur interpret (Film de A. Schneider, 1965) și filme cu doar două personaje (**Soare și umbră** de Rangel Vilceanov, 1962) și filme interpretate exclusiv de femei (**Sfârșit de august la Hotel Ozon** de Jan Schmidt, 1967) și filme în care sînt distribuiți numai copii (**Al șaptelea continent** — Dušan Vukotić 1966) și filme în care copiii sînt travestiti în personaje adulte (**Bugsy Malone** — Alan Parker, 1976), pînă și filme jucate exclusiv de liliputani (**Și piticii au început de mici** — Werner Herzog, 1970), ca să nu mai vorbim de filmele în care nu apar decît bărbați, se pare că mai numeroase; cît despre ideea neprofesioniștilor, ea nu e nouă, s-a născut aproape o dată cu cinematograful. „Scenetele” lui Lumière, **Dejunul copilului** și **Grădinarul stropit** (1895) nu

tate într-un complex de acțiuni și relații umane, numai aptitudinile mimetice ale actorului pot asigura reușita operației, iar compoziția, chiar dacă

**În 1895,
la nașterea sa,
cinematograful
a început
cu ne-actorii**

neautentică. devine, astfel, veridică. **Ne-actorul** (să ne stabilim la acest termen) se va trăda printr-o falsitate stridentă, de cite ori va fi obligat să încarneze un personaj străin de expe-

Hoti de biciclete (Vittorio de Sica, 1948). Povestea e, și ea, cunoscută; de Sica era în cautarea unui finanțator pentru filmul său, un producător american îi oferă banii cu condiția ca protagonistul să fie Cary Grant, cineastul italian refuza și îl cere pe Henry Fonda, propunerea lui e respinsă și atunci de Sica decide să găsească un ne-actor; în timpul probei pentru rolul copilului, îl remarcă pe Maggiorani, care își însoțește băiețelul tinindu-l de mînă, îl cheamă și-i spune: „mă interesezi dumneata, nu copilul”. Omul era muncitor, rolul era al unui muncitor, filmul a confirmat intuiția regizorului: identificarea a fost perfectă. Discuția abia de-aici ar putea începe. Este, această soluție, fie ea și izbutită, cea ideală? Experiența a fost făcută în perioada de vogă a neorealismului. Se filmau povești „ca-n viață”. Ne-actorul putea fi utilizat cu succes, pretențiile nu-l depășeau, mai cu seamă cînd coincideau



Un film care îmbină cu măiestrie actorii cu neprofesioniștii — Baloane de curcubeu, regia Iosif Demian (cu Dorel Vișan și Magda Catone)

s-au susținut prin vedete și n-au lansat actori, sînt, dimpotrivă, cele dintîi ficțiuni interpretate de neprofesioniști. Procedul a fost reluat abia peste cîțiva ani, și atunci fără consecvență, fără consistență, mai curînd ca un experiment. Era de așteptat, atîta timp cît filmul continua să fie transpunerea dramaturgică a unui scenariu epic, deci nevoit să apeleze la mesagerii artei teatrale. Cu ce ar fi fost mai util tipajul într-o asemenea modalitate de cinema? Pentru compunerea unor caractere individuale pregnante, nuan-

riența sa de viață. Să fie, oare, această experiență, cum s-a spus, o condiție indispensabilă a dezinvolturii ne-actorului, într-un rol care să convingă personalității sale? Așa s-ar părea, de vreme ce neactorii sînt distribuiți, indeobște, în ideea de a reconstitui, în fața aparatului de filmat, fragmente din existența lor reală.

Exemplul clasic

Exemplul „clasic” este, bineînțeles, cel al lui Lamberto Maggiorani din

cu capitole din viața sa. Să însemne asta, că actorul ar fi fost utilizat fără succes? Nici vorbă, posibilitățile unui bun actor sînt multiple, posibilitățile unui ne-actor sînt limitate, cel dintîi îl va substitui întotdeauna pe cel de-al doilea în orice rol, pînă și în stingăciile lui. Să ne amintim de butada lui Orson Welles: „Italianii sînt o națiune de actori dintre care cei mai puțin buni sînt profesioniștii”!

Sergiu SELIAN

(Continuare în pag. 82)

Vorbirea actorului de film

Teoria filmului

Vorbirea actorului de film trebuie să fie mai întâi **fotogenică**, apoi **fono-genică** și abia în al treilea rând **inteligibilă**. Dovadă că poate fi numai mișcarea sau doar murmurată.

În teatru, cuvântul este decisiv; în film, hotărâtoare e imaginea. În teatru, imaginile sînt subordonate cuvîntului, în film cuvîntul completează imaginile. În teatru, imaginea poate fi redusă la o perdea și la cîteva măști, în film, cuvîntul poate fi redus la mișcarea, la gesturi și la „tăceri graitoare”. Teatrul stimulează gîndirea, filmul excită sensibilitatea. Evident, numai dacă teatrul nu încearcă să fie cinematograf și nici filmul nu vrea să fie teatru. „Și cel mai important — se întreabă Marcel Martin — nu e oare eliberarea definitivă a realizatorilor atît de estetica filmului mult cît și de tirania teatrului filmat?”. În teatru, răsădirea solemnă a replicilor mai poate fi, uneori, tolerată, sau chiar necesară, însă în film devine insuportabilă. În film, replicile trebuie să se ivească firesc, de la sine, spontan, abia rostite, ca în vis, ca și cînd vorbele nu sînt decît niște ferestre prin care spectatorul este atras să intre-vadă gîndurile personajelor. Vorbirea actorului de film poate fi prescurtată, eliptică, alcătuită mai mult din predică de vreme ce subiectul se vede. Emfaza este păcatul suprem al dialogului cinematografic. În film, vorbirea trebuie să rămînă precumpănitor vizuală. Are dreptate D.I. Suchianu cînd afirmă că: „**confesiunea**, așa de la modă în teatru, **confidența** este aproape interzisă în film. Spectatorul nu încasează confidențe, ci ghițește adevăruri ascunse”². În film, conversația se adresează mai mult privirii decît ascultării. În multe filme se vad oameni discutînd fără să se audă ce vorbesc.

În teatru, rostirea pedantă a replicilor poate fi îngăduită, deoarece, pe de o parte, teatrul este o artă intelectuală, iar pe de altă, emfaza este compensată de realitatea nemijlocită a spectacolului, care se desfășoară atît în prezența actorilor cît și în prezența spectatorilor. Însă filmul, a cărui realitate este redusă la succesivitatea unor umbre și lumini pe o pînză albă, are neapărat nevoie de firescul dialogului și al diverselor zgomete pentru a da spectatorului iluzia unei alte lumi decît a lui. Adresîndu-se activității intelectuale, teatrul are dreptul să oprească atenția spectatorilor asupra cuvîntelor. Însă filmul, care are menirea să-l absoarbă în lumea pe care i-o desfășoară în fața ochilor, trebuie să evite destrămarea vraiei. Să nu se uite că „faptele dintr-un film, faptele prezente, au un ușor parfum de trecut. Că ni se pare că nu aflăm de poveste, ci că ne-o aducem aminte. Percepția în film are adesea savoare de suvenir”³.

Filmul nu este numai o amintire a trecutului, ci și visare a viitorului sau a altor locuri. Filmul este o prezență care evocă absentul. Prin vorbele rostite în reprezentarea teatrală, absentul critică prezentul, prin vorbele spuse

în film, prezentul exprimă nostalgia absentului. Pe scenă, actorul poate să vorbească acum așa cum se vorbea atunci, pe ecran, el trebuie să vorbească firesc pentru a da iluziei cinematografice sentimentul realității. În film, importantă este în primul rînd imaginea, dar felul în care sînt rostite vorbele nu e independent de mimica, gesturile și întreaga ființă în mișcare care acționează asupra sensibilității spectatorului. De aceea postsincronul, dublările, play-back-urile sînt jenante și scad valoarea artistică a filmului. „Căci vorbirea este **sens**, dar și

În film
conversația
se adresează
mai mult privirii
decît auzului

tonalitate umană și din această pricină dublajul este o monstruozitate artistică; Renoir spunea că acei care se fac vinovați de așa ceva, dacă ar fi trăit în Evul Mediu, ar fi fost arși pentru că au dat unui corp o voce care nu-i aparține”⁴. Numai cine continuă să creadă că vorbele sînt mijloace neutre de comunicare și nu însuși trupul în care se nasc ideile, mai poate să accepte despărțirea în timp și în spațiu a vorbei de starea sufletească

a actorului. Nu poți avea aceeași trăire și atunci cînd joci împreună cu partenerii și atunci cînd mimezi jocul singur în fața microfonului. Conotațiile sînt altele și conotațiile, exprimate prin ton, debit, ritm, intonație, sînt decisive în artă. Cînd este și cită este, vorbirea trebuie să rămînă nemijlocit legată de întreaga ființă în mișcare a actorului de film.

Filmul spune mai mult prin ce arată decît prin ceea ce se vorbește în el. Chiar de cînd nu mai e mut, filmul trebuie să vorbească puțin. Propozițiile trebuie să fie scurte, ca în comunicarea orală, și nu lungi, ca în carti. Ca în comunicarea orală, ele trebuie să exprime mult mai des întrebări, îndemnuri, dorințe, aprecieri decît judecăți teoretice. Hipertrofierea cuvîntului în paguba imaginii transformă filmul „filmic” într-unul documentar, didactic sau cel puțin teatral. Nimeni nu contestă că există și „filme teatrale”, deosebit de interesante. Însă filmul, prin esența lui, nu trebuie să fie „interesant”, ca o piesă de teatru, ci captivant. În film, mult mai importantă este conotația cuvîntelor decît denotația lor. De la teatru se iese discutînd, de la cinematograf se iese vîsînd. Nimeni nu iese de la „O scrisoare pierdută” crezîndu-se Tipătescu, dar mulți ies de la **Casablanca** crezîndu-se Humphrey Bogart sau Ingrid Bergman...

Henri WALD

¹ Marcel Martin, *Le langage cinematographique*, Paris., Ed. du Cerf, 1962, p. 180.

² D.I. Suchianu, *Cinematograful, acest necunoscut*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, p. 186.

³ D.I. Suchianu, *op. cit.*, p. 186.

⁴ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 174.

„Spectatorul de film
nu încasează confidențe,
ci ghițește adevăruri
ascunse” (Irina Petrescu
în *Dincolo de pod
de Mircea Veroiu*)



Din jurnalul
unui regizor



Victor Iliu, un clasic
al filmului nostru

Sentimentul tinereții

Eroismul colectiv

Un titlu de referință:
Moara cu noroc
(Ioana Bulcă și Geo Barton)



Victor Iliu inedit

O artă încetează să se mai dezvolte, să fie vie, cînd se codifică, cînd „renunță” la experiment, la invenție, la investigație, la risc. Cînd, pentru a se apăra de riscul experimentului, al invenției, al investigației, al îndoielii metodice, al scepticismului, se cristalizează în formule intangibile, în coduri, în catehisme.

Așa s-a întîmplat cu arta indiană. E un caz prea știut de toată lumea pentru ca să mai aibă nevoie de comentarii.

Atunci începe a se hrăni din sine însuși, încheindu-și evoluția, într-un ciclu închis, ca o șopîrlă care-și înghite coada, de foame.

Este vitală compenetrațiunea artelor, curentelor, formulelor, în timp (sincron și istoric) în spațiul-timp istoric. Autocontemplarea e semnul sterilității, al fricii de necunoscut, al oboselii și al renunțării la orice luptă etc.

Artele și epocile și stihurile se hrănesc unele din altele, se contemplă unele în altele.

O pasiune dominantă

Te îndoiști de tinerețe? Întrebarea ta e atît de neașteptată și de ciudată. Asta mă face să mă gîndesc iarăși (nu numai pe socoteala mea de data asta) că nu reușim, decît foarte rar, să fim atenți, cu limpezime sau cu dramatism, la cele ce se petrec cu adevărat în noi... Poate știi că mă preocupă problemele unei arte dificile și captivante și că mi-am făcut din ea singura motivare a existenței. (Ce retorism, vei spune. Dar nu, nu se poate vorbi altfel despre o mare pasiune, o pasiune dominantă și cu sens unic, cum se spune!)

E vorba de cinematograf. În lupta mea zilnică pentru înțelegerea problemelor infinite care mi se pun (teoretic mai mult, deocamdată) am făcut dramatica și neașteptata constatare că foarte, foarte rar, reuseam să trec dincolo de o cunoaștere rațională, statistică prin dimensiunile exterioare. Nu ajungeam să traiesc, să simt adică, necesitatea lucrurilor, rosturile lor interioare, vii, secretul lor. Asta este în fond dezbaterea pe esențe în sinul artei și în acela, mai vast, mai contradictoriu, al vieții.

Acuma însă am reușit să aflu cheia înțelesurilor: **sentimentul tinereții**, al nealteratei disponibilități în fața sau împotriva tuturor schemelor pe care ți le opune decreditudinea inevitabilă a lucrurilor „perisabile” din jur. (Mi-e foarte greu acum să si explic tot ceea ce înțeleg eu prin artă. Mi-e teama să nu succumb într-o comodă și vagă dizertație).

Prin sentiment și prin conștiința îmbătrînirii, ieșim din luptă. Prin aceleași valențe continuăm să iubim viața și semnele ei sarbătorești: arta, poezia, chipul iubitei, munca și așa mai departe.

Irezistibilul elan al luptei

Furtuna, trăznitul, aversele, navalirea apelor, cutremurele, rascoala motilor, sint manifestări de forțe ale naturii. Revoluția lui Horia nu-i întemeiată pe o ideologie, ci pe forțe telurice, potențate, exasperate și dezlanțuite de nedreptatea socială. Aceasta nedreptate socială care se manifesta implacabila și în forul de un tragic proteism: împilare socială, spirituală, națională.

A ascuțit sensibilitatea multimei, i-a dat conștiința comunității ei, necesitatea solidarității. Insumarea forțelor, fiacra care-i ridică pe culmile eroismului colectiv, îi mîna cu acel tragic optimism al luptei să ducă pînă la limitele suferinței omenești, epopeea lor.

Filmul va trebui să dea expresie apocalipticei convulsii de forță care s-a ridicat ca un val uriaș și fierbinte, în vîlvătaile și fumul negru care a cuprins castelele groților.

Abdicarea aproape involuntară, spontană, a individului, în beneficiul colectivității, confundarea sa în marea razvrătita a multimei, solidaritatea insului cu destinul masei, supunerea sa voluntară sau instinctivă, da o teribilă intensitate momentului istoric în care colectivitatea păsește tumultuoasă și razbunătoare în arena. Mille de brațe care se înalță cu mii de arme, mille de piepturi care palipita și-i trimite strigatul de luptă în vazduh, nu mai caută frumoase și geometrice justificări, de nici un fel. Intoleranța, absolutismul, ferocitatea, dinamismul, irezistibilul elan al luptei caracterizează momentul acesta de supremă tensiune, de **risc total**.

Iancu: „Eu sint motil, Motil fara nume”. Aici e secretul intrării în legendă, în viul și eternul anonimat al sufletului colectiv, care construiește din cel mai subtil și mai inalterabil material figura eroului.

Iată figuri legendare create fara indecentul amestec al propagandei dirijate și al beletristicii (A fost destul să existe vie și dureroasă solidaritatea sub semnul aceluiași destin).

Dintre mille de glasuri ale motilor, acela al lui Horia a fost mai puternic, s-a ridicat deasupra tumultului, a scăpat ca o rază prin pinza deasa de nori și a dat forma și contur framintării haotice.

Motii au încercat să iasă la lumina să se bucure de „minunatele prăzi ale pămîntului”.

Texte puse la dispoziția redacției
de către Bianca Sofia ILIU.

0 șansă a filmului românesc

Actorul de film

Cînd turna primele secvențe în rolul titular din **Concurs**, Claudiu Bleontz (silueta grăcilă, temperament de flacăra rece, aer de blînda și calda tristețe, privire extraordinară de inger clarvazator, dar prea bun pentru a deveni acuzator, așadar o descoperire fericită) avea probabil în jur de 20 de ani. Valoarea nu așteaptă ca anii s-o masoare! Așa ar fi putut exclama și Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru, Gheorghe Visu, Adrian Pintea, Dan Condurache, ori Carmen Galin, Maria Ploae, Ioana Crăciunescu, Tora Vasilescu, Ioana Pavelescu, Rodica Negrea.

Atît de banalul aforism n-ar fi răsunit însă deloc convingător pe buzele Catalinei Murgea. O actriță care fusese imediat după absolvirea IATC-ului „domnișoara Nastasia”, apoi Nila toboșara și Bernarda, o actriță care jucase Shakespeare, Cehov, Garcia Lorca ori Brecht. Interpreta cu experiență, apreciată pentru vocația ei de tragediană, ea a pătruns în film abia... „după 20 de ani” (de teatru!) cu concursul benefic al lui Dan Pița.

Același vers cornelian n-a parut convingător, cred, nici interpretului principal al **Croazierei**. Cînd a pornit în cea mai plină de peripeții călătorie „de plăcere”, pe care și-ar fi putut-o imagina, Nicolae Albani avea în urmă un drum lung, parcurs cu răbdare. Cizelase cu minuție zeci de roluri mai mici. Lucrase în apropierea lui Sica Alexandrescu. Trecuse — atît în viață cît și în profesie — de mezzo del camin. Avea, desigur, multe planuri de viitor — dar nici unul conturat pe peliculă. Și iată, pe neașteptate, chiar un regizor de frunte al tinerei generații îi oferă un rol cheie. Albani urcă pe „puntea de comandă” a filmului lui Mircea Daneliuc. Rezultatul? O adevărată demonstrație de inteligență, echilibru, susținere interioară, vocație a ambiguității prin mijloace de extremă simplitate. Soldatul teatrului din Brașov purta în ranița bastonul unui mareșal.

Cine pe cine alege

Probabil că există actori de teatru, dintre cei foarte mari mai ales — pentru care filmul nu este un ideal (din moment ce nu i-a ales, din moment ce ei au ales scena!). Și desigur, atitudinea lor este întărită de spectacolul unor vedete consacrate la Hollywood care ambiționează ca la o supremă performanță, să fie laudate ca eleve ale lui Lee Strassberg, părintele lui Actor's Studio și Pygmalion al unor personalități ale scenei; să fie aplaudate pe Broadway și off-Broad-

Unii actori debutează în film la tinerețe.
Alții, după 20 de ani de teatru.
Există și cazuri care „debutează... de mai multe ori”!

way. Cred că după o asemenea glorie umbla Liz Taylor cînd refuza ploaia ofertelor de film și urcă (anevoie — după cite s-a scris) sub luminile ram-

pei. Abia în ambianța unui spectacol de teatru muzical, (realizat în primăvară și semnat regizoral, e drept, tot Cacoyannis), Anthony Quinn consi-

O actriță descoperită într-o cîntăreață (Anda Călugăreanu), și un actor descoperit la Teatrul din Constanța (Lucian Iancu) în Ioanide (regia Dan Pița)



Filmoteca de aur

O MEMORIE INFAILIBILĂ

Din pozele vremii aflăm cum arăta Aristizta Romanescu, sau Nottara, din cronici încercăm să le ghicim glasul, gestul, fascinația...Acum, mai ales la noi, marii actori ai scenei aparțin și ecranului, iar acesta are un har unic: ni-l poate pastra pentru totdeauna! Dar marile creații scenice — și sint actori pentru care ecranul n-a însemnat aceeași generoasă șansă ca teatrul — deci, pentru aceste splendide „efemeride” care se consuma sub reflectoare în câteva sute de reprezentații, nu se poate striga timpului „O, rămiți!” Ba da!

Nu de multă vreme, un medallion „Vraca” la T.V. ne-a alimentat aceste nostalgii. Pentru cei mai tineri, care n-au apucat să vadă



Personificarea nobletei:
„miracolul Vraca”

„miracolul Vraca”, personificarea nobletei și a seducției artistice, pentru cei care nu s-au putut înflora în liniștea unei săli de teatru la auzul timbrului său unic, ce le putea restitui respectuosul medallion T.V.? Mult și totuși puțin! Mult, pentru că existau fragmente dintr-o memorabilă creație cinematografică — banul Brâncoveanu din Tudor — și puțin pentru că erau inabil și neinspirat filmate momentele din pateticul sau cîntec de lebadă — Richard III — cînd el, cel statuar chiar în anii senectuții, deși știa că e ultima imagine ce-o lasă, se urîțise voit pentru a interpreta monstrul shakespearean. Spectatorii ce nu l-au văzut nu vor ști niciodată cum arăta el în Valcu sau în Finta Blanduziei, cum ca la nimeni altul, sala se cutremura cînd șoptea, aproape fără glas, dar clar și pentru ultimul rînd de balcon: „Treizele, doamnă! Treizele!”...

Sint actori pentru care cinematograful a însemnat puțin și atunci, oare, de ce n-am filmat iar cu aceeași pasiune și inspirație, la fel de tulburător și de edificator cum a fost făcut filmul pentru T.V. despre montarea „Furtunii” de către Ciulei — realizator Cornel Cristian — spectacole

dera că l-a jucat cu cea mai mare măiestrie pe Zorba. Dustin Hoffman și Al Pacino, Meryl Streep, Jean Louis Trintignant, Daniel Olbrihsky, Nevena Kokanova, Gustav Holoubek și cîți alții se mindresc în interviurile lor mai ales cu roluri din teatru.

Categoric însă, pentru cei mai mulți artiști dorința de a face film este o obsesie irepresibilă. Ei știu că moda interpretilor luați de pe stradă trece repede și lasă puține urme. Și mai știu că majoritatea interpretilor celei de-a șaptea arte o formează tot artiști formați la rampă (iați, de pildă, chiar și acolo unde există un studio al actorului de film, în U.R.S.S., Hamlet a fost incredințat tot unui actor de teatru, pe nume Innocenti Smoktunovski).

Cei mai mulți așteaptă din adîncul inimii înțînirea lor cu filmul. O fac din primii ani ai Institutului, cu nerăbdarea tinereții. Mai apoi — cu calmul valorii. Iar mai tirziu — cu sentimentul tragic că înțînirea nu se va produce.

De ce, de unde această fascinație? Secretul s-a stea oare în cuvîntul „popularitate”?

Sigur, veți zice, nu este de ici, de colo, să fi salutat de toată lumea, să ai „iarba fiarelor” în fața unor uși închise etc. Nu vă pripiți. Gloria înțeleasă la acest nivel — practic, cotidian și trivial — este un ideal posibil pentru locuitorii „văii păpușilor”, nu pentru oameni cu personalitate autentică. Adevăratul artist este preocupat de altceva. Cînd vorbesc despre avantajul filmului, cei mai mulți actori îi relevă forța în lupta cu timpul. Teatrul e arta cea mai perisabilă. Filmul,

nu. Magia de o seară trece (sau rămîne atîta timp cît trăiesc oamenii ce au fost în sala de spectacol). Pelicula rezistă. Oricum, mai mult. Apoi — altele sint rolurile de la 25, altele sint rolurile de la 45 de ani, iar rolurile de compoziție sint rare în film. O altă relație cu timpul actorului — care potențează dorința lui de a face film cît mai devreme!

Alte argumente

Alte argumente? Cea de-a șaptea artă are mult mai mari șanse de răs-pîndire. Mă întreb cîți ar fi auzit de un mare actor de teatru englez: Laurence Olivier, azi, pentru merite artistice — Sir Laurence, fără filmele după Shakespeare. Și cui i-ar fi pasat aflînd că Vitorio Gassman a realizat nu demult un extraordinar Othello pe scena unui teatru din Roma, dacă nu l-ar fi știut din filme? Și cîți ar fi cunoscut-o pe Isabelle Adjani dacă rămînea doar (!) actrița a- „Comediei Franceze”?

Artistul adevărat este chemat spre film de idealul recunoașterii (o nouă recunoaștere, superioară) a valorii sale. Și poate mai înainte de aceasta — de ambiția continuei sale perfecționări profesionale. De pariu cu sine — în fața unei arte atît de apropiată și totuși atît de diferită de cea a teatrului. De șansa de a transfigura noi roluri, de a juca în companii noi, necunoscute, în ambianțe noi, sub bagheta unor noi regizori?

V-ați gîndit vreodată că slujitorul Thaliei nu se poate vedea niciodată pe sine? (Și nu la o dramă a narcisismului?)



Înainte de tăcere
filmul de debut al unui
remarcabil regizor de teatru:
Alexa Visarion (cu Valeria Seciu
și Ion Caramitru)



O prezență nu numai decorativă (Enikő Szilagyí) de la Teatrul din Tirgu-Mureș

mului mă gîndesc — ci la posibilitatea unui examen, unei cîntări a mijloacelor și expresivității — atît de necesare pentru asigurarea progresului ulterior). Sînt convinsă cã filmul a fost, pentru Mircea Albulescu și mulți alții o importanță școală. Și dacã iau în considerare pilonii creației acestui mare actor, cred cã Albulescu—Danton a fost invidios pe Albulescu—Stoian tocmai pentru cã primul nu avea posibilitatea acestui tip de auto-supraveghere. Sub semnul idealului de adevcare și perfecționare profesională — pe platouri cei mai emoționați nu sînt mediocrii, ci talentele puternice și reale. Spaima resimțită de aceștia în fața aparatului e incomparabil mai mare decît cea a rătăciților în artă — caci pariul lor cu ei înșiși este mult mai angajant. De aici și elaborarea atentă a rolurilor, reflecția cu privire la diferențele de limbaj, cerințele mijloacelor de expresie cinematografică. Citiți orice mărturisiri de creație facute de (sau despre) Irina Petrescu, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Leopoldina Balanuța, Ștefan Ciubotărașu, George Constantin, Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan — ș.a. și veți avea o deplină confirmare. Este vorba deci de mirajul și proba de foc a unei noi experiențe artistice. Dar cine nu știe cã orice mare și autentică experiență artistică este în primul rînd o pasionantă experiență umană?

Avantaj-serviciu

Trebuie să recunoaștem: la noi generația mai tînără de interpreți a fost

avantajată. Creșterea producției cinematografice este o explicație. O altă: stringerea legăturilor dintre arte, afirmarea în film a unor regizori exersați și chiar consacrați în teatru. Cînd a realizat **Înainte de tăcere**, Alexa Visarion montase cu succes spectacole cu piese de Gh. Jăgarov, Buchner, Caragiale, Cehov, D.R. Popescu, Fănuș Neagu. Al. Tatos lucrase la Naționalul din Cluj-Napoca — înainte de **Mere roșii**; Tudor Marăscu, de asemenea, înainte de **Bună seara, Irina** a fost regizor de teatru și televiziune. Malvina Urșianu l-a remarcat pe George Motoi pe scena clujeană vîzîndu-l în Caligula. Danieliuc a lucrat cu Ștefan Iordache nu numai **Ediție specială**, ci și „Emigranții” de Marozek, pe scena Teatrului Mic.

Trebuie să recunoaștem: în anii din urmă filmul a relevat publicului larg și virtuțile interpretative nu atît de larg cunoscute ale unor talente din București și mai ales din teatrele țării. După rolul Angelei, Dorina Lazăr „merge mai departe”. În filmele din ultimii ani i-am descoperit cu plăcere pe Ion Andreescu și Lucian Iancu din Constanța, pe Remus Mărgineanu din Craiova, pe Ion Sasăran din Baia Mare, pe Vădas Zoltan din Cluj-Napoca, pe Karoly Sinka din Timișoara, pe Eniko Szilagyí din Tg. Mureș ori pe Valentin Urtescu (pînă nu demult actor la Piatra Neamț).

În fond, lista actorilor de film este lungă și fișa multora dintre ei, bogată. (Poate nu atît de variată pe cît ar fi trebuit; fixația unui anumit emplot, stereotipia distribuirii în anumite roluri, dezavantajînd, adesea și interpretii și creațiile noastre cinematografice). Problema cea mai importantă rămîne aceea a corectării hazardului distribuției sub semnul adevăratei valorificări a potențialului interpretativ.

Căci, cum spunea glumeț Dorel Vișan, el (ca și mulți alții), „a debutat de mai multe ori”. Adevăratul debut, ca și suprema mîndrie de a juca într-un film rămîne aceea de a apărea pe ecran prin ceea ce ai mai bun, de a face o demonstrație de virtuozitate care să-i surprindă și pe cei care te cunosc. Așa s-a întîmplat în cazul îndrăgului actor clujean, în **O lacrimă de fată**. Așa s-a întîmplat cu Silvia Popovici în **Lăpusneanu**, cu Margareta Pogonat în **Meandre**, cu Gina Patrichi în **Trecătoarele iubiri**, cu Valeria Seciu în **Înainte de tăcere**, ori cu Florin Piersic în rolul lui Margelatu. Îndrăznesc să afirm cã adevărata carte de vizită pe ecran a marelui actor care a jucat în „**Nepotul lui Rameau**” a fost **Avîntul liftulețului**. Un film TV în care Marin Moraru ne-a aparut un comic mut, demn de cele mai mari elogiuri cu putință.

Și mai ciudat e cînd exploziile — timpurii sau întîrziate rămîn fără ecou. După **Valurile Dunării**, Irina Petrescu a intrat în atenție. Dar după premiul de interpretare feminină de la Karlovy Vary, Anda Onesa pare să fi fost uitată. Așa se întîmplă cînd există o supraproducție de talente? Să ne plîngem? Dimpotrivă. Să ne bucurăm de ele și mai bine decît pînă acum! Să încercăm să le folosim mai bine, să le punem în valoare dimensiunile, strălucirea. Șansa dată actorilor este, în fond, o șansă a filmului românesc.

Natalia STANCU

ca „**Anna Karenina**” cu Irina Rachițeanu, Geo Barton, Ion Finteseanu, sau pe aceeași Irina Rachițeanu în zbuciumata eroină a lui Tennessee Williams din „**Orfeu în infern**”? Dar salcia plîngătoare, frîntă de vînt, care era Marcel Anghelescu în „**Domnișoara Nastasia**”, alături de Sireteanu?

Dar pe G. Storin în „**Lear**” sau pe Botta în „**Năpasta**”?

Lucia Sturdza Bulandra juca **Mamourette** în anii în care cinematograful ar fi putut să depună o măturie vie, nemuritoare, despre acest mare om de teatru! Dar n-a știut, sau a uitat!

Inaugurarea noului Național a fost, în acest sens, un incident fericit: Calboreanu, identificat de generații cu Ștefan cel Mare, a rămas pe peliculă! O șansă dintr-o conjunctură!

Cinematograful pare ingrat cu suratele mai mari și mai ales cu cea mai apropiată — teatru, care are nevoie de „nemurirea filmului” tocmai fiindcă e perisabil!

Acum, în anii mai apropiați, am fi putut păstra — fragmente din **D'ale carnavalului** sau **O scrisoare pierdută**, **Maestrul** și **Margareta**



Un stilp al teatrului românesc: George Calboreanu

sau **Caligula**, **Danton** sau **Livada cu vișini**, **Cum vă place sau Să-i îmbrăcăm pe cei goi**, **Tartuffe** sau **Cabala bigoților** etc; etc. Aceste montări nu înseamnă numai roluri de referință, dar și regizori și scenografi și pictori de costume, nume pe care le întîlnești uneori și pe genericele unor filme.

Peste alți 20—30 de ani, tinerii ce vor veni, ce vor putea afla despre spectacolul acestor decenii? Oare o vor privi doar cu aceeași mijlocă la care apelăm cînd e vorba de vremurile în care nu puteam recurge la „infailibila memorie” a peliculei? Ar fi păcat.

Studioul Al. Sahia, filmele studenților de la I.A.T.C. sau, cine știe? scurtmetrajele de debut ar putea fi astfel de mărturii. Dar asemenea întreprinderi ar trebui să fie un act de creație de sine stătător și nu o înregistrare de „teatru filmat” pentru Arhivă!

Noi, iubitorii artei actoricești, încă sperăm, încă așteptăm!

Marina CONSTANTINESCU

Cînd anonimul devine „marele actor“



Ma gîndesc la omul de pe strada, la micile lui întâmplări, la marile lui drame, omul pe care-l întâlnești la tot pasul, iar dacă ne apropiem, îl vedem și chipul, apoi îl ascultăm, lung și de povești, lung și de tonuri, uneori la-crimi, alteori bucurie, mă gîndesc la acest om avînd clar sentimentul că el este marele și unicul actor al documentarului! Cît de documentar este documentarul? — iată o întrebare în care răspunsul este dat de felul în care privești omul. Omul într-o realitate găsită și nu improvizată, omul într-o ambianță și nu într-un platou de filmare, omul și nu actorul profesionist. Documentarul ca gen a respectat aceste, să le zicem, caracteristici, alimentînd totodată și marile circuite ale cinematografului de ficțiune, (să nu amintim decît experiența neo-realismului italian).

Privind în urma, omul și ambianța au constituit forța unui mare documentarist ca Flaherty. De la *Nanook la Omul din Aran*, Flaherty rămîne rapsodul existenței umane solitare, într-o natură ostilă, unde omeneșul înfruntă tragismul cotidian. Nanook nu-și joacă viața, el și-o trăiește, lui nu i s-a confectionat starea eroică de a exista (a exista fiind mai degrabă a rezista) nu, asta era starea lui, modul lui de viață, chiar dacă acestui mod Flaherty i-a dat mai degrabă o nuanță rosusseau-ista, exaltat el însuși în fața naturii și în fața acestui mod de a exista. Într-un loc blestemat și tandru, într-un loc cumplit și tandru, un loc și un destin care era atunci socotit ca un eveniment comparabil cu pasul pe luna de acum!

Ne rămîn în minte chipuri, chipuri și destine, fie puse în fața unor evenimente, de multe ori limită, fie ca acești oameni provoacă întâmplări sau povestesc întâmplări. Adică ceva ce le aparține. Jocul în fața aparatului de filmat înseamnă pentru acești oameni suprema ofrandă — viața lor pusă în

fața lumii. „L-am găsit pe minerul C... povestește Ivens (despre lucrul la Borinage), era somer, ori a fi somer înseamnă a fi dat afara din casa... Il filmam... familia — tatăl și cei trei copii dorm afara pe o saltea... înaintur are dreptul să doarmă doar mama, ca ea să fie protejată de vînt... femeia este însărcinată, așteaptă un copil...“

**Omul în
ambianța
reală,
iață
forța
marelui
documentar**

Situația descrisă era limită. Iar muncitorul nu avea în fața lui un aparat de filmat, avea niste oameni care luau și ei parte la lupta lui de fiecare zi. El, alături de alții, era în greva. Și trebuia să reziste. Nu ca ar fi devenit mai important în fața aparatului, sau ca avea nevoie de o demonstrație a suferinței, nu, el, în fața aparatului de filmat, nu era singur. Și se simțea om? Într-o asemenea scenă nimeni nu joacă, iar dacă ar fi posibil ca această scenă să fie reconstituită, ea ar pierde totul — nimic nu poate con-

vinge mai mult ca suferința și cel implicat în ea. El, muncitorul C... era marele actor, marele destin pe care-l descoperise Ivens.

Actorii documentarului

Oameni rascoliți de întrebări, evînd uneori aparatul de filmat, pentru că aparatul este o armă necrutătoare, microfonul silește la confesiuni necrutătoare, ei, „non-actorii“ ar dori uneori să joace, ar dori uneori să mintă, ar dori uneori să se pretacă, ar dori să fie „personaje“ cu biografii inventate, dar nu, nu e posibil — și din această zbatere, neașteptatele „compoziții“ sînt tulburătoare...

Tocmai ei, oamenii întîlniți întîmplător, cu chipurile marcate de viață, ei da, viața da trăsături peste cele existente, viața da scîlcire în priviri, viața da riduri, viața da privirea primarului din Seini (*Aritmetica realista* la Seini, Ada Pistiner), viața, tot viața da privire inteligentă și sigură a omului marilor șantieri (*Pe Valea Frumosei* — Felicia Cernaianu), dar nu numai chipuri, viața oferă și replici memorabile și cite un monolog memorabil... Un sat trebuie stramutat. Se va face un lac. E necesar. Suferința este învinsă de necesitate. Ei, oamenii, consimt la acest sacrificiu. Și o minunată femeie, ca să-și liniștească barbatul, ca să-i arate că e lângă el, da o replică memorabilă — „Lasă, o să se facă un lac și ne-om plimba cu barca și-a fi bine!“ O replică memorabilă, suferința este învinsă de aspirația spre ceva, nu știu cît de important, dar femeia se arată mai puternică, ea trebuie să fie mai puternică, pentru că ea e matcă, ea trebuie să spună celorlalți „respira mă, respira!“, adică „o să fie bine, puțin curaj!“, ea, femeia care mănîncă în picioare, pentru că nu are timp, trebuie să-și sature familia mai întîi... iar replica este poate esențială pentru toți, ca o incu-

nunare a vieții. „Lasă, ...și-a fi bine!” Acesta este filmul lui Mirel Ilieșiu, *Și ne-om plimba pe barca*.

Evenimentele provocate în documentar au dat la iveală adevărate revelații actoricești. Oamenii erau filmați cu camera ascunsă, trăindu-și evenimentul. E drept, regizorul opera sigur, de multe ori scontând efectul, au existat filme care s-au bazat pe intuiția regională a reacției omului simplu, asta însemnând nu numai intuiție ci și cunoaștere.

Mă gândesc, pe coordonatele ficțiunii, la filmul lui Falk, *Amatorul*. Un muncitor handicapat este filmat la locul lui de muncă, mai bine-zis se face un filmuleț cu și despre o zi din viața lui. Filmul îi este arătat. Moment de tristețe dar și de mândrie. E pentru prima oară când el, el cel handicapat, înalt de un metru și cocsos, a interesat pe cineva, cineva s-a gândit la el, cu omenie s-a gândit la el, filmul acela, filmulețul acela, cu cadre răzlete, îi considera munca, filmul este dat la televizor... emoție, câtă emoție; documentar pur era acea secvență cu un anonim... cu un mare actor!

Cine ar fi putut juca mai bine emoția și aspirația vârstei decât elevii din *Liceenii* (Paula și Doru Segal)? Cine ar fi ostenit mai mult într-un dans ne-bunesc, fericit ar fi ostenit, decât dansatorii *Căminului cultural* (Ada Pistiner)? Cine ar fi încondeiat ouă, muncă sisifică, muncă dăătoare de frumuseți, frumuseți de o noapte, cu o zadarnică dimineață, dacă nu femeile din *Eternul feminin*? (Iancu Moscu). Numai ei, oamenii pe lângă care de multe ori treci, peste chipurile cărora treci, ei... oamenii. Sau cine ar fi mers pe patine, pe Delta înghețată, un mers ostenitor, un mers aprig, în căutarea *Stufului*, dacă nu oamenii filmați de Goldgraber, în cea mai flahertyană intenție! Documentarul are un tezaur, spre care se îndreaptă tot mai des ficțiunea. Chipuri noi, chipuri de „acolo”, abundă în filmul lui Demian *O lacrimă de fată*, oameni și întâmplări alcătuiesc miezul *Probei de microfon* a lui Daneliuc, distribuțiile sînt alcătuite tot mai des

din „noutăți”; din „fișe” nemaivăzute, necunoscute, nu e oare drumul spre inedit pe care l-a oferit de atîtea ori documentarul?

Ultimele filme ale „Sahiei” au preluat tezaurul, ele însemnând povestiri despre condiția umană. Cel mai recent este *Căutătorii de aur* (Copel Moscu). Două portrete, două destine. Un bătrîn care povestește și un tînăr,

verii, din arșița ogoarelor (*Mecanizatorii* — Tereza Barta). Oamenii care știu să iubească, o povestesc stînjene, cum numai un mare actor ar face — „Cînd am văzut-o... și m-am uitat așa, am știut că ea este a mea pe tot restul vieții... i-am luat o florică, o aaroafa albă... și cînd am vrut să o sarut a început să ploaie”... (ca și cînd se anunța fertilitatea) — *Aflați despre mine...*

Despre acești oameni merită să faci film. Dar cite nu înțelegi la tot pasul? Cîte priviri terne, cîte destine fade, de cîte ori nu poți stabili o comunicare, trebuie să cauți, e la fel de greu ca și cu filonul de aur de care vorbea tînărul... și crezi mereu că te va aștepta o fanfară... drumul e greu, dar merită. Mă gîndesc acum la Bogza care, mergînd cine știe pe unde, într-un tren, a descoperit în fața lui cum „o femeie mîncă un măr”. A scris un poem. „Și cum mîncă?! Părea că se roagă... o, voi, marile actrițe ale lumii, veniți să vedeți cum o femeie mîncă un măr!”

Așa ar trebui să închei, invocînd marii actori ai lumii, să-i vadă pe acești mari anonimi, cu nume nesăpate nicăieri, ei nu-și eternizează laba piciorului în ciment proaspăt, precum vedetele americane... nu, ei ne dau ca ofrandă chipul și viața lor.

Într-un film, un grup de oameni merg cu păpușile prin bîlciuri, li ascultă din ce în ce mai puțină lume, caracatița colorată cu beculuțe este mai de efect, dar ei cîntă, strigă, încearcă să bucure oamenii. Sînt bătrîni, au noduri în gît din cauza strigatului, ei sînt circarii, ca și cei de la circul italian pe care Fellini umbra de nebun să-l salveze... nu l-a salvat, circul a fost demolat, s-a construit în locul lui o clădire impunătoare, ca un fel de caracatiță cu becuri colorate... cîte tentații și tendințe vor apare în film, dar rîmîn ei, oamenii, lucrurile simple, cu tot ce-i al lor. Filmul de care vorbeam se numea *Mărioara și Vasilache* (Jean Petrovici).

Ați înțeles, sigur că ați înțeles...

Laurențiu DAMIAN

Din jurnalul unui tînăr documentarist:

„Viața oferă
mari actori.

Viața oferă
replici
memorabile“

fiul lui. „Cînd intram în mină, găseam aur și ne cînta fanfara. Dar adevăratul aur găsit a fost familia mea!” Tînărul nu mai găsește aur, el pleacă în fiecare zi cu fanfara în suflet, el nu are nici măcar un copil, dar speră că filonul de aur se va lăsa descoperit. Credință și așteptare. Un film metaforă și, mereu prezenți, oamenii. Oamenii care învață verbul „a fi fericit” în limba franceză (*Seralistii*), oamenii care doresc să aibă o casă, să se bucure pentru ea (*Aflați despre mine...* — Adrian Sirbu), oamenii din arșița

Cînd filmul artistic are valențe documentare
(*Vînătoria de vulpi*, regia
Mircea Daneliuc)



Actorul de film

Cînd regizorii sînt și actori



Liviu Ciulei într-un memorabil film de Liviu Ciulei: *Pădurea spînzuraților*

Actorul este un fel de cal troian în citadela regizorului. Iată o propoziție pe care am putea-o suspecta de umorism dacă n-am tresări la numele semnatarului ei: Michelangelo Antonioni. Ce-i drept, nu i-a prea ars de glume complicatului regizor italian. Nici în filme, nici cînd își formula profesiunea de credință, așa cum face în interviul din care am citat. Ca părerea e serioasă probează și alte afirmații din textul pomenit. De pildă: „un actor care gîndește prea mult este prea

mult animat de această ambiție să fie mare. Iată un obstacol enorm, ce risca să-i priveze jocul de mare parte din adevăr”. Cu toată teama lui că nu cumva vedeta să-i deturneze intențiile, lui Antonioni nu i-a trecut niciodată prin cap să-și asume prerogativele ei. Nici în filmele sale, nici în ale altora. Există însă o sumedenie de co-

roști atît de răscolitor replica shakespeareiană „ehei, ce vremuri am prins” ca Orson Welles întruchipînd un Falstaff clocotitor de vitalitate și totuși plin de farmec crepuscular (*Ciopote la miezul nopții*)? Care interpret ar fi găsit cu atîta inteligență gesturile caraghios patetice dar absolut sfîșietoare ale eroului jucat de Nikita Mihalkov în *Siberiada*? Cum se poate uita privirea lui Liviu Ciulei din *Pădurea spînzuraților*, sub chipiul căruia strălucește o pereche de ochi în care s-au adunat toate durerile războiului? Întrebările retorice s-ar mai putea bizui pe multe alte exemple. Nu însă fără șir. Nu toți regizorii sînt actori geniali și nu toți cei care au jucat în filme au făcut partituri de prim rang. De multe ori asumarea acestei misiuni se face de dragul unei apariții pitorești ori de hatîrul vreunui coleg de breaslă care are nevoie de datele fizice sau de prestanța cineastului cu pricina pentru autenticitatea unui rol.

Recunoașteți interpretul?...
Gopo! (alias Moș Timp în
Maria-Mirabela)



Ce se întîmplă
cînd regizorii
trec și în
tabăra actorilor?

legi de-ai sai de breaslă care au făcut-o. Nu se știe dacă de spaima „actorului-cal troian”, dar faimoși regizori ca Chaplin, Orson Welles, François Truffaut, Nikita Mihalkov sau Liviu Ciulei au apărut pe ecran în roluri principale sau de plan doi. Interpretarea lor a prilejuit pasionante secvențe de cinematecă. Nici cel mai mofturos critic n-ar putea reduce aceste apariții la „valoarea lor documentară” izvo-rîta din prezența pe pelicula a unor autori intrați în istoria cinematografului. E vorba pur și simplu de un joc magistral. Cine ar putea imita mersul lui Charlot pe marginea prapastiei din *Goana după aur*? Ce actor ar fi putut

La un pas de personaj

Deci, cuvîntul de ordine în această distribuție este firescul. Cineastul decis s-o ia pe calea interpretării este la un pas de personajul propus. Lucrul sare în ochi în filmele-profesiune de credință ca *Noaptea americană* și *Secvențe*, unde François Truffaut și respectiv Alexandru Tatos și-au încredințat rolul regizorului. Prezența celor doi în mijlocul forfotitoarei activități de pe platou sporește senzația de sinceritate a confesiunii. Fiecare se joacă pe sine cu o naturalețe curcitoare și cu gesturi revelatoare, sesizabile numai dinăuntrul meseriei. Căzul lor este unul de totală implicare în propria creație. Există și situa-

tii în care regizorul apare așa cum este, în filmele unor colegi. Iată de pildă că Fellini poate fi văzut într-o evocare a turnării celebrei **La dolce vita** în pelicula **Ce mult ne-am iubit** a compatriotului său Ettore Scola sau Krzysztof Zanussi în **Amatorul** de Krzysztof Kieslovski, unde ține un fascinant discurs citorva cineclubiști cărora le marturisește concepția sa asupra cinematografului. Apariția regizorului cu identitatea sa din viață este uneori departe de ideea de personaj. Așa se întâmplă în **Secvențe**, unde Alexandru Tatos a ținut sa-l filmeze pe Lucian Pintilie pe coridoarele de la Buftea, pastrându-l pe ecran atît cît să spună „buna ziua, ce mai faci”. Este, desigur, un gest omagial, o reverență în fața cineastului cu opere puține dar de neuitat. Meteorica este și trecerea lui Alfred Hitchcock prin propriile sale pelicule. Marele as al thrillerului apare în toul suspensului parca pentru a ne aminti celebra sa replica „e numai un film”. Regizorii se joacă pe sine și atunci cînd compun un personaj cu date apropiate lor. Așa se întâmplă de pildă în **Nu filmăm să ne-amuzăm**, unde Jean Georgescu face un rol ce amintește de statutul sau de maestru al comediei cinematografice românești. Rafinatul autor al **Noptii furtunoase** este însă în planul ficțiunii un regizor nemulțumit de involuția genului și turnează o pelicula de al carei haz se îndoieste mormăind îngîndurat „miza-i prea mică”. Jean Georgescu joacă fermecător dar rolul ne amintește din păcate adevărul spuselor sale.

Cu problemele lor cotidiene se apropie de rolul regizorului și alți cinești cunoscuți: Alessandro Blasetti în **Bellissima** de Luchino Visconti sau Claude Chabrol în **Animalul** de Claude Zidi. Autorii de film nu trec însă în tabara actorilor numai din pricina identificării cu datele profesionale ale personajului. Alegerea se întemeiază uneori pe asemanarea fizică. Multă lume a recunoscut ca Ion Popescu Gopo a fost o potrivită alegere pentru întruhiparea lui Petru cel Mare în **Mușchetarul român** de Gheorghe Vitanidis. Pe principiul familiarității cu portretul personajului joacă și Sergiu Nicolaescu în propriile pelicule. Regizorul își declară patima, în filme și-n interviuri, preferința pentru un anume tip de erou, pe cît de athletic pe atît de viteaz, generos cu prietenii și necruțator cu dușmanii, priceput la ocheade dar și la trasul cu arma, în fine, bărbatul frumos la trup și la suflet. Înzestrat cu un fizic pe măsura intențiilor, el a reușit sa facă o seamă de roluri care l-au situat pe un loc fruntaș în topul spectatorilor. Comisarul Moldovan, Pascalopol și capitanul Andrei sînt numai cîteva dintre personajele lui. În propriile filme apare și Mircea Daneliuc, dar nu pare a se juca pe sine. Timizii și nehotararii eroi interpretați de el sînt departe de imaginea regizorului care dovedește și prin creația sa și prin ceea ce declară prin interviuri că este foarte stăpîn pe sine.

La concurență cu monștri sacri

Talentul de a juca în filme intra uneori în competiție cu talentul de a



Ritmul trepidant ca mod de viață (Mircea Daneliuc și Tora Vasilescu în *Proba de microfon*)

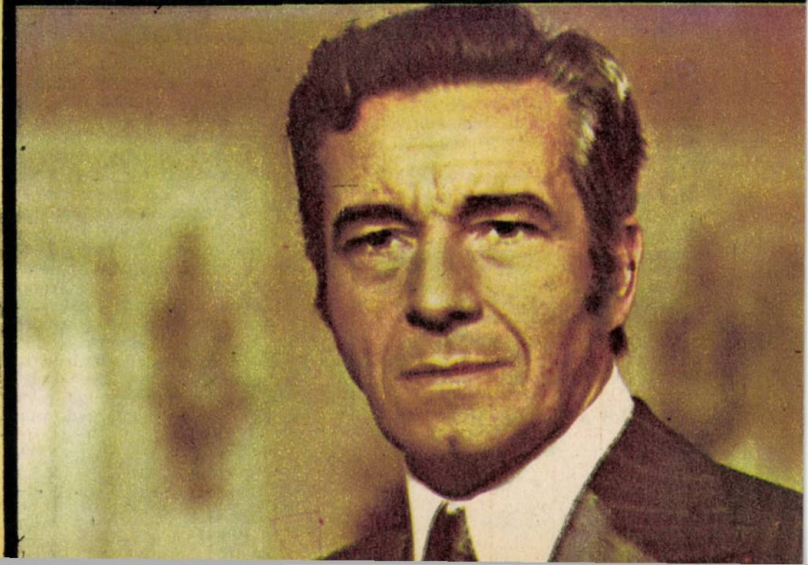
regiza. Există adică cinești pentru care cele două ipostaze sînt la fel de avantajoase și elogiile adresate uneia sau alteia se întrec care pe care. Nu pitorescul, nu asemanarea cu datele morale și fizice ale personajului, nu spiritul ludic, ci pur și simplu harul actoricesc determină distribuirea unor regizori. Exemplele nu se lafaie pe toate paginile istoriilor cinematografului dar nici nu trebuie cautate cu lupa. Chaplin este socotit de mai toată lumea genial așa că el este un caz aparte. Și alți buni regizori sînt însă comici inimitabili: Jacques Tati, creatorul fermecătorului aiurit „monsieur Hulot”, Pierre Etaix, un cerebral clown melancolic, Mel Brooks care demonstrează că face cît frații Marx la un loc sau Woody Allen, lunatecul obsedat de psihanaliză. Dar printre regizori nu se află numai interpreți cu geniul comediei. Cu un uimitor registru de nuanțe, Nikita Mikhalkov poate juca patetic (**Sclava iubirii**), parodic (**Rubedeniile**), romantic (**Dirigintele de poștă**) sau autoironic (**Portretul soției pictorului**). Un actor cu forța și farmec este și Liviu Ciulea, temerarul

Mihai din **Valurile Dunării**, tragicul Klapka din **Pădurea spinzuraților** sau cuceritorul Manicată din **Facerea lumii**.

Fără să beneficieze pînă acum de vreun rol principal, Geo Saizescu este aiurii excentrici sau oameni de treaba cu o simpatie făcaneală. Lucrul este din ce în ce mai bine speculat și filmografia sa de actor se dilată rapid (**Am o idee**, **Șantaj**, **Buletin de București**, **Pe malul stîng al Dunării albastre**), prevestind afirmarea mai hotărîtă a unui interesant comic. Mă opresc aici cu exemplele. Ele mai sînt destule dar încetez acum să mai cotobăiesc în cinemateca personală. Poate s-a înțeles ceea ce era de demonstrat, că în cinematograful funcțiilor nu se delimitează rigid, ceea ce da rezultate foarte bune. Ca în situația ce s-ar putea numi „regizorul potrivit în rolul potrivit”.

Dana DUMA

Portretul unui personaj cuceritor — Sergiu Nicolaescu



Cascadorii

Meseria lor e riscul

Un actor care nu se lasă niciodată dublat:
Jean Paul Belmondo pe... acoperişurile Parisului

Însemnări apocrife din bloc-notesul unei gazetărite

Marți, 9 august.

— Vrei să vezi un accident mortal de circulație? Vino miine, între 5 și 6 în Piața Dorobanților, vis-à-vis de Gostat.

Miercuri, 10 august, între 5 și 6.

Nu văd nimic! Nici un element care să trădeze prezența unei echipe de filmare: grup electrogen, mulțime de gura-cască, asistent de regie pe care toți îl cred regizor, proiectoare, regizorul secund pe care alții îl cred regizor, actori mari și mici, cascadori pe care-i caută și-i înconjoară toate privirile, în sfârșit, regizorul, care nu seamănă nici cu Jean Constantin, Bibanu', Diaconu, Piedone, comisarul M., ca să poată fi recunoscut, dar care poate fi cu ușurință confundat cu încasatorul de la IDEB; are și el un registru. Scenariu.

Nici o mișcare. Nici o replică din mulțime pe care revista s-o ridice la rang de principiu pentru realizatorii de filme.

Aceeași zi, aceeași oră; mai mult către 6.

Mai fac câțiva pași, mă mai uit cu atenție în jur. Nimic suspect. Probabil că s-a contramandat filmarea.

Dacă tot am ratat un reportaj

de senzație, să nu plec cu mîna goală; la aprozar se vînd gogoșari.

Tot miercuri, dar la 6.

Mă simt cu o jumătate de ora mai deșteaptă decît cei din jurul meu, pentru că știu (bănuiesc) ce se va întîmpla aici peste puțin timp: un accident mortal de circulație. Mă uit în susul și-n josul străzii și fac pariuri: cine va fi „mortul”, care mașină îl va lovi? Nici problema gogoșarilor nu-mi rămîne indiferentă.

Este 6, sau a fost.

Păguboasă cum sînt, bineînteles că n-am ghicit. Mă scormoneam în poșetă după o pungă de 1,25 lei, cînd am auzit un țipăt înfiorător. M-am speriat de parcă l-aș fi tras eu. În clipa imediat următoare am avut senzația că deasupra acestui loc de pe pămînt, timpul a încetat să curgă. A murit un om. Stătuse înaintea mea la rînd la aprozar. Un tînar. Zăcea acum în mijlocul străzii. Lumea a năvălit către el.

În clipa următoare l-am văzut pe Albu, Mazilu și Ștefănescu. E clar. E totuși o filmare al cărei „moment de adevăr” l-am pierdut. Va trebui să-l rog pe regizor să-mi arate la montaj clipa loviturii. Aici, nimeni în afară de mine

nu-și dă seama de asta. Toți sînt în stradă. M-am trezit singură în fața vinzătorului. Ar fi dat și el o fugă să caște gura pe acolo: „A murit, dom'le?”.

— Acum eu ce să fac? Clipa o pierdusem, să ratez și gogoșarii?.

Dar dacă băiatul, cascadorul care fusese lovit, nu simula? De ce nu se ridică? Mă apropiu. În jurul lui se agită fetele disperate ale martorilor întîmplători. „Nu-l atingeți pînă nu vine Miliția”, strigă un cascador. (O fi o replică din film). Un cetățean își abandonează plasele cu roșii și se apleacă asupra celui lovit: „Să-l ducem repede la spital, dacă intervenim acum mai are o șansă să trăiască. Respiră!” Omul e vizibil marcat de întîmplare. Îmi vine greu să cred că e tot un personaj din scenariu. Nimeni nu pare să-l ia în seamă.

Tot acolo, peste cîteva clipe.

Strada e plină de lume. Sînt în continuare contrariată: venisem să asist la o filmare și nimeni nu filmează. Ar fi păcat, pentru că aici, cîteva zeci sau chiar sute de oameni trăiesc în diferite grade emoția pricinuită de una din dramele străzii: accidentul de circulație. Și dacă totuși se filmează? Unde se termină viața și unde începe filmul? (Iată o idee. Reportajul poate fi salvat).

Apare un echipaj de Miliție. Ni-
meni nu se sesizează. Oamenii
încă mai cred că „e ca-n viață”.
Abia cînd din microbuzul condus
de Albu (care-l lovește frontal pe
tînar, proiectîndu-l pe capota unei
Dacii, mi s-a spus) iese un opera-
tor cu un aparat pe umăr, oamenii
traiesc brusc o nouă revelație: „E
filmare, dom'le!”. Brusc înveseliți,
ușurați. Dar nu se imprastie. Cu-
rizitatea le-a rămas intactă, deși
obiectul ei s-a schimbat radical.
Negasindu-l din priviri pe actorul
mult cautat, martorii își îndreaptă
privirile averse către aparatele de
film. „Trageți tot”, aud vocea re-
gizorului, și operatorii Mircea Bu-
nescu, Cristian Perianu, Doru
Segali, chiar asta fac.

Apoi totul se transformă într-o
binecunoscută șueta, ca la o
bere. Țînta vorbelor e cascadorul
întins cu fața-n jos pe caldarîm.
„Ride mortul, he, he...”. „Scoal'!
Piedone, ca te trage curentul!”
Dar tînarul (am aflat că îl cheama
Nelu Rapciuc) nu ride, nu respiră.
Se filmează.

Am urmărit chipul celui ce ape-
lase la solidaritate cu accidenta-
tul. Cînd au apărut operatorii cu
camerele pe umăr, a încercat o
mare nelămurire. Părea adînc în-
șelat. Dezolat, și-a cules plasa cu
roșii și s-a îndepărtat încet fără să
se întoarcă. Din sens opus venea
mașina Salvării. Oare se mai fil-
mează?

În altă zi, între 5 și 6.

Îl întîlnesc pe regizor.

— Ei, cum ți-a ieșit?

— Așa și așa. Se simt micile
trucuri ale cascadei.

— Eu nu mi-am dat seama.
Cred că nici ceilalți.

— Firește. Voi erăți în cadru.
V-ați speriat. Aparatele de filmat
nu sînt înșă emoționabile. Ori-
cum, momentele de după acci-
dent sînt bune.

Nu i-am povestit despre omul
cu roșiile. I-ar fi parut rău că nu
l-a filmat. Știu un actor care a
muncit luni întregi pentru a
ajunge la o astfel de trăire în fața
camerei de luat vederi. Poate lui o
sa-i povestesc întîmplarea. Sper
să nu se supere.

Adrian SÂRBU

Cînd viața atîrnă undeva în aer

Pe cînd pregăteam filmul de care
vorbește alături, Adrian Sârbu, regi-
zorul, m-a întrebât: dacă actorul pe
care-l dublezi într-o peliculă de fic-
țiune n-ar mai putea juca și ți s-ar
propune ție să-i termini rolul, ai ac-
cepta? Nu i-am răspuns atunci, dar
întrebarea mi-am amintit-o în mo-
mentele dinaintea filmării. El ne pre-
gătise în acest scurtmetraj o surpriză:
cascada propriu-zisă, foarte riscantă,
era parte dintr-o întreagă secvență-in-

suferință. Aceasta este „actoria”, așa
cum o are fiecare în el. Dar de cele
mai multe ori cascadorul „doar” du-
blează, se impersonalizează. După ce
a realizat o figură dificilă în care sînt
implicate cinci-sase mașini și tot atî-
ția colegi de meserie iar viața lui
atîrna undeva în aer, suspendată între
pedala de frînă și cea de accelerație,
se aude comanda „stop” și starea de
tensiune „filmică” a încetat brusc.
Mașina rămîne cu roțile în sus, el este

Cascadoria: nu numai o meserie riscantă, dar și o pasiune devoratoare

împlare reală în care Nelu Rapciuc,
Mazilu, Ștefănescu și cu mine trebuia
să trecem de la starea de anonimi,
oameni de pe stradă, participanți la
trafic, la aceea de cascadori și mai
apoi de actori. Totul dintr-o bucată și
fără repetiție. Rememorînd întîmpla-
rile acelei zile de filmare, cînd, sub
incidența necrutătoare a șase aparate
de filmat, noi „provocăm” un accident
de circulație în plin trafic, așteptînd
mai departe reacția strazii fără să ne
deconspirăm, încerc să găsesc cîteva
puncte de sprijin pentru un posibil
răspuns.

Atenția și concentrarea unui casca-
dor sînt maxime atunci cînd se afla,
de pildă, în mijlocul strazii și aștepta
să-l lovească în plin un microbuz și
să-l arunce pe capota unei Dacii care
nu frînează, pentru că o dată ajuns
jos, alte două mașini să oprească mi-
limetric lînga capul lui. Uneori se fil-
mează „pe viu” și regizorul îi cere,
după caz, să facă pe mortul sau să
mimeze că e grav lovit. Atunci începe
partea de actorie, pe care n-a înva-
țat-o la nici un institut. Nu i-a spus
nimeni cum să „joc” momentul,
cum să se concentreze pentru a su-
gera prin mimică, în mod plauzibil,

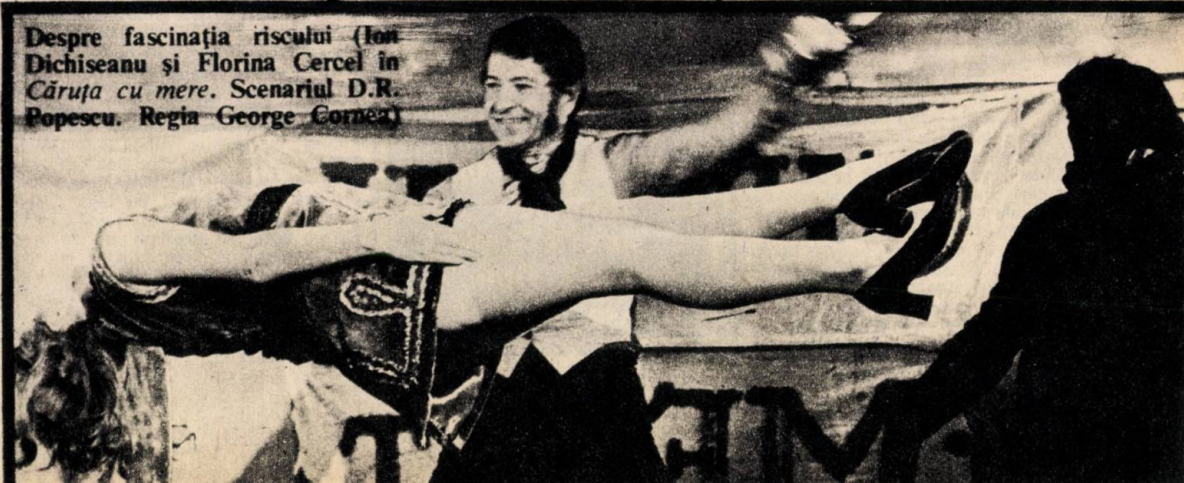
ajutat să o parasească, iar în locul
său, cu hainele rupte de recuziter și
îmbinate de „singe” din sticlă, intra
interpretul caruia fața de la machiaj
i-a răvășit parul în ultimul moment.
Cascadorul, interpret de gradul al
doilea, și-a terminat treaba.

Cu totul altceva e atunci cînd cas-
cadorul se dublează pe sine. Îl lo-
vește o mașină și-l arunca în stradă.
Iese bine. Nu se aude mult așteptatul
„stop”. O formă de concentrare la lo-
cul alteia: el trebuie să stea nemîșcat
în stradă, să joace mai departe sec-
vența, să fie trist tocmai acum cînd
lui îi vine să sara în sus de bucurie,
bucuria reușitei... Încet, încet, devine
trist, dar cu adevărat pentru că i s-a
luat sau i s-a aminat marea bucurie,
visul oricărui cascador, care anulează
oboseala și tensiunea zecilor de ore
de antrenament, care rasplatește pro-
pria lui opțiune pentru risc: clipele,
privirile, lacrimile și zîmbetele celor
ce-l înconjoară atunci cînd iese din
mașina făcută praf, ascunzîndu-și sub
un zîmbet strîmb jîlurile.

Filmarea continuă. Nemîșcat și trist,
el explodează în sine.

Ion ALBU

Despre fascinația riscului (Ion
Dichiseanu și Florina Cercei în
Căruța cu mere. Scenariul D.R.
Popescu. Regia George Cornici)



Binecuvântați animalele și copiii



Indiferent de lungimea rolului, apariția unui animal în cadru polarizează instantaneu curiozitatea, simpatia, compasiunea — o gamă variată a celor mai bune sentimente. Cine spune că, atunci când în cadru intră, din întâmplare, o pisică, sînt toate șansele ca din toată scena, cea mai expresivă să iasă pînă la urmă pisica? Rar, foarte rar, un animal, chiar feroce, este antipatic sau respingător în film, pentru că există întotdeauna o anumită noblețe frustă a oricărei sălbăciuni, care izbuteste să o înfrumusețeze. Chiar cele pe care filmul le-a preluat malefic din literatură — Corbul sau Pisica Neagră (din Edgar Allan Poe) devin prin adopțiune cinematografică, simpatici. Atunci cînd alintatul Bubico este aruncat pe fereastră, spectatorilor le stă inima. Și în loc să subscrie satisfacții la celebrul: „Cu-coană, eu l-am aruncat, mincaia-i coada!”, celor mici le vine să plîngă iar celor mari să se adreseze de urgență unei societăți pentru protecția animalelor și a mediului înconjurător. O bufnă în prim-plan, cu toată reputația ei de piață-reă, este „drăguț”. Ce să mai vorbim despre grația nobilă a leilor, tigrilor, panterelor. Cinematograful a știut să își apropie cu tandrețe animalele înfrumusețîndu-le, flătîndu-le. Cu cîtă abilitate exploatează el (e drept nu întotdeauna de-zinteresat) toate frumosele lor calități, cum știe ea să le pună în valoare din unghiul cel mai avantajos!... „Nu iubim decît ceea ce reușim să îmblîzim” spunea odată un vulpoi înțelept unui mic print iar cinematograful a învățat lecția. Așadar, printre eroii pe care cinematograful ne-a făcut să-i îndrăgim încă de la început, un loc aparte, deloc modest, l-au avut animalele. Firește, nu toate, ci doar acelea care prin calitățile lor proprii, sau prin cele atribuite de un scenariu bine scris și de un montaj abil, reușeau să înfrumusețeze valorile exponențiale ale rasei. Și nu numai: Adevăratele zoo-staruri, celebrii Rin Tin Tin, Lassie, calul Fury, Benji, blindul Ben sau Flipper, maimuța Cheta, sau ursul Fram au contribuit după pute-

rile lor la realizarea unor filme despre virtuțile cele mai profund umane: vitejie, generozitate, inteligență, spirit justițiar, putere de sacrificiu, duioșie, ba chiar romantism și simțul umorului. Desigur nu toate au parvenit la condiția mult învidiată de star; Măgarul Balthazar, pisoiul Tonto, șoimul Kes, leul Fluffy, capra lui Stan și Bran, Bubico sau Muhtar au avut doar cîte o singură apariție, dar memorabilă. Fotogenia catelușilor, a pisicutelelor, a cailor mai ales, a fost întotdeauna o excelentă sursă de inspirație pentru cinematograful, dar și una de venituri. Rin Tin Tin, de exemplu, superbul lup



**Disney a fost
întotdeauna convins
că animalele aduc
succes sigur
unui film.
Așa să fie?**

alsacian, a fost unul din marile nume ale box-office-ului din cinematograful american. Deseori filmele sale au echilibrat balanța deficitară a fraților Warner la care era „angajat”, aducîndu-le cam tot atîtea încasări cît John Barrymore — de pildă, junele prim al casei. Peste mulți ani, Robert Mitchum își va aminti cu bonoma ironie (sau autonomie?): „Actorul care m-a influențat cel mai puternic în cariera mea avea patru picioare și se numea Rin Tin Tin. Aducea atîta bănet stăpînului încît m-a făcut să regret că nu aparțin rasei canine”. Și într-adevăr performanțele actoricești ale lui Rinty (ca Bogey sau Charlot) meritau realmente banii. Contemporană cu el, Lassie — o inteligentă cățelușă Collie, își începe cariera cu roluri secundare în filme mute, ajunge cap de afiș în 1942, loc pe care nu l-a mai părăsit pînă în 1962. Din 1955 este protagonista unui foarte lung serial TV, iar din 1973, eroina unui serial de animație. Succesul ei a trecut fără probleme de machiaj proba senectuții (sub blană ridurile nu se vad) chiar dacă mai multe generații de cățelușe Collie au contribuit la el, așa cum și Rinty a fost interpretat de trei lupi alsacieni. Dar indiferent de identitatea interpretului, personajul-erou Rin Tin Tin a rămas același detectiv perspicace, cavalier justițiar și excelent acrobat, iar Lassie a fost mereu la fel de frumoasă și de inteligentă în toată lunga ei carieră. Cîte staruri de cinema se pot mîndri cu o astfel de performanță? Au avut desigur și concurenți cu nume sonore ca Strongheart, Peter the Great, Dynamite și chiar Napoleon Bonaparte dar și urmași de renume: Albul Bim Ureche Neagră sau simpaticul Benji — actuală mare vedetă ale cărei filme se lansează cu sloganuri de felul: „Benji este Laurence Olivier-ul lumii canine” sau „Benji se exprimă atît de incomprensibil de bine încît nu mai are nevoie de nici un animal în două picioare”. Exagerările nu mai puțin ghiduse ale reclamei nu fac decît să reconfirme, și ele în felul lor, perenitatea unui mit autentic. Cei doi eroi ca-

nini au deschis seria unei adevărate școli de animale de toate rasele cu virtuți antropomorfe: cai nobili ca Rex, Fury și Coamă Albă, delfini înțelepți ca Flipper, pisici-detectivi ca minunatul motan cu ochi albaștri din **Acea pisică blestemată** sau lupi patern-familias ca Lobo. În **O zină ca-n povești** nu numai virtuțile alese sînt copiate după natura umană ci și micile ei defecte (cochetăria, neseriozitatea, limbuția, chiar proștia — într-un cuvînt tot ce se poate găsi într-un oraș de provincie obișnuit și modest, al cărui locuitori sînt animale de tot felul: găini, pisici, gîste, căței, iepurasi, etc.) toate „jucînd” roluri de gen cu vervă și haz. De fapt aceste animale simpatice, descinse parca din Disneyland aparțin într-adevăr mai degrabă genului de animație în care tehnica: iluminarea, trucajul, montajul sînt mijloacele proprii cu care cinematograful reușește, dacă vrea, să „animeze” nu numai un om ideal ci și animale cu comportament uman. Colman, experimentatul operator al lui Disney la filmele cu animale vii a măturisat cîte complicații survin la o filmare cu astfel de „actori” — cîte filtre și ce unghieri dificile a folosit la filmele sale (printre care **Acea pisică blestemată**, **Basetul cel urît**, **Profesorul distrat**, **Căluțul rolb**). Cu totul altă tehnică a fost necesară pentru filmele din seria **Aventuri din viața reală**. Aici Disney schimba aproape complet tactica, își propunea să urmărească discret animalele, să le surprindă fără a le jena în mediul și comportamentul lor natural. Această linie ecologică și-a confirmat foarte rapid succesul la public prin teza deloc nouă sub soare a reîntoarcerii la buna, generoasa mamă-natură. **Născut liber, Mustangul, Trăiește liber, Un om în sălbăcie, Vidra Tarka** serialul Dakitari, și mai recent **Școala curajului**, în-deamnă, se pare, nu fără succes (în S.U.A. o familie a plecat în sălbăcie după ce a văzut **Școala curajului**), să ne întorcem la mereu primitoarea natură.

Uneori nu mai avem de a face cu superbe exemplare de patrupezi eroi — căleșul lui Umberto D, abia știa să facă sluj, cel al lui Oliver Twist nici atît, Tonto, este un motan mai degrabă morocănos. Scraps al lui Chaplin este singurul mai descurăreț (și norocos) dintre ei, dar cam atît. Nici stăpînii lor nu sînt niște adevărați eroi. Chaplin, stăpînul lui Scraps, este și el un biet vagabond care duce o „viață de cîine”. Umberto D și Harry din **Harry și Tonto** completează într-o simetrie aproape perfectă desenul senectuții însingurate cu tot cortegiul ei de tristeți. Chiar asprul lup de mare care îl cumpără pe **Mihail, cîine de circ**, pentru a-l revinde avantajos, este în realitate tot un suflet candid care se va atașa de căel cu toată convingerea vîrstei copilăriei. Păgușul detectiv din **Lungul rămas bun** pare și el persecutat de motanul său mofturos dar relația dintre ei este de fapt o aspră și „bărbătească” camaraderie.

Atunci cînd un copil apare în film întovărit cu insistență de un animal e semn că acel copil este singur sau neînțeles sau are un necaz, sau dacă nu are încă, oricum îl paște. Dar, nici o problemă, micul sufletel din preajmă îl va ajuta să iasă cu bine din orice încurcătură. În **Armăsarul ne-**

gru, prietenia dintre un puști și un superb armăsar îi va duce pe amîndoi către fericire după toate regulile marii tradiții a camaraderiei dintre un cal și un copil (vezi **Mica prințesă**, **Coamă albă**), **Căluțul rolb** este și el singurul prieten al micului său stăpîn. Cît despre **Oliver Twist**, copilăria sa atît de zbuciumată chiar că avea nevoie de un căel măcar! Kes, un șoim sălbatic, are și el un rol similar pe lîngă un copil neînțeles. Aceeași tristă situație la Lizuca și Patrocle, **Dumbrava minunată**, căleșul termecat care trebuie să țină loc de părinți, bunici, frați, în general de dragoste familială. Uneori chiar un greieraș (**Moartea unui greier**) poate umple acea alveolă a inimii unui copil care cere mereu o ființă cît de mică, doar a ei, cu care să vorbească, pe care să o simtă apropiată, să o poată iubi și îngriji.

Atunci însă cînd în film animalele nu se mulțumesc cu condiția de Patrocle înțelept și fidel pe lîngă om, dar nici nu-l pun în dificultate prin calitățile lor „actoricești”, ceea ce rezultă este un cuplu celebru. Istoria filmului a cunoscut cîteva astfel de cazuri. Tom Mix cel mai cunoscut Cowboy al anilor '20 își împărțea aproape la paritate gloria și popularitatea cu minunatul său cal Tony. Amîndoi au jucat în peste 60 de filme, toate de mare succes, fără a coborî o clipă stacheta foarte sus ridicată de cele mai înalte virtuți etico-morale. De altfel puritatea acestor filme educative era îndeaproape supraviețuitoare. Chiar violența, viciele celor rai erau cîntărite cu grijă. Cei doi puteau deci să galopeze fără teamă într-un univers septic, aproape fără umbre, în care virtuțile primordiale: vitejia, devotamentul, cinstea, țaria de caracter, compasiunea pentru cel neajutorat animau deopotrivă cal și călareț. Celebrul Tony a fost concurat și apoi urmat de o adevărată pleiadă cabalină: Tarzan, calul lui Ken Maynard, Fritz al lui William S. Hart, Silver al lui Buck Jones, Champion al lui Gene Autry, Nellie al lui Smiley, Apache al lui Don Bakere, toți ducipali ai vremurilor de aur, tovarăși de aventuri minunate ai cavalerilor fără teamă și reproș din primele westernuri, cînd cowboy-ul descăleca foarte rar, cînd era urmărit cu respect de la distanță în cavalcadele sale de stăpîn absolut al preeriei. Demitizarea superbului



Un film cu un titlu elocvent:
Won Ton Ton, cîinele care a salvat Hollywood-ul

Om-centaur care a cucerit și supus America s-a produs o dată cu coborîrea lui de pe cal. În **Bizonul alb**, eroul bolnav și sfîrșit călătorește tot cu trenul în căutarea ultimului bizon alb pe care vrea să-l ucidă. Iar chipul frînt al lui Charles Bronson nu mai are nimic din siguranța, din frumusețea lui Buffalo Bill, cowboy-ul arhetip, eroul baladesc la moartea căruia poetul a suspinat: „Și aș vrea să știu, Doamnă Moarte, cum îți plac privirile lui Albastre?”.

Cît despre cai, acum ei sînt mereu prinși cu lasso-ul, imblîziți, domesticiți, furați în herghelii sau cu bucată, dar mai ales uciși în corpore. Nu există superproducție, film istoric, sau de război care să nu facă apel la hecatombe cabaline pentru a sugera cît mai plastic (ciudat!) tocmai inumanitatea războiului din orice timp. Din cînd în cînd cîte un cineast își imaginează tehnicolor la ce ar putea să viseze. Și atunci pe ecran trec roșii de forme albe într-un zbor imponderabil și superb estetic... umbrele unor foști cai sălbatici.

Georgela DAVIDESCU



...are actor și partenerul
cuvîntător domnește buna
eleganță (Cușca lui Mafu)

Mici-mari actori ai filmelor noastre

Spontani, emoționați și întotdeauna de o naturalețe uluitoare (care uneori îți taie respirația), copiii au ocupat mereu un loc important în cinema. Cine dintre „microbiști” de ieri și de azi ai celei de-a șaptea arte, nu-și amintește de adorabila Shirley Temple, de Jackie Coogan, „puștiul” lui Charlot, de Mickey Rooney sau Freddie Bartholomew, acel **Mic lord** „avant la guerre”, de Judy Garland și miraculosul sau **Vrăjitor din Oz**?

Dar cel de-al doilea război mondial a izbucnit, cei mai traumatizați au fost copiii, milioanele de copii, iar celor maturi zîmbetul li s-a stins pe buze... Și, un timp, copiii au rămas de o parte de miraculosul țării al filmului.

De cîțiva ani însă copiii au redevenit staturii la modă și, cu aceste noi figuri, cineastii lumii încearcă să reinvente acea faimoasă „magie a batiștei” care făcea pe spectatori să tremure de emoție.

Acest nou cult al vedetei-copil este un veritabil „boom” de cînd l-am văzut pe Justin Henry plîngînd între părinții săi sfîșiți de drama divorțului (**Kramer contra Kramer**), de cînd Ricky Schröder l-a salvat pe tatăl său (din film) Jon Voight de la prăbușirea morală și fizică (în **Campionul**) și l-a adus la sentimente mai bune pe morocanosul bunic-lord (Alec Guinness)

în remake-ul **Micul lord**.

Mama copiilor actori

Pe meleagurile cinematografiei românești, adevărata „mamă” a copiilor-actori poate fi socotită — pe drept și de drept! — regizoarea Elisabeta Bostan. Cu micul **Năică**, micul spectator au rămas cu gurile căscate în fața minunațiilor naturii. Micul interpret, Bogdan Untaru, ne-a lăsat amintirea unui strengar inteligent și pus pe șotii și a unor „amintiri din copilărie” în care lua înfățișarea hîtră a vesnicului Năică al lui Ștefan a Petrei din **Humuleștiul copilariei**.

În 1974 apare primul muzical românesc. Autoare: Elisabeta Bostan. Titlul: **Veronica**. Interpreta: micuța **Lulu Mihaescu**, un „dop” de fată cu ochi jucuși și dinți de șoricel. În fața noastră apare o Veronica de o uimitoare spontaneitate, cu dragălașenia virstei șortulețului, care ne oferea un personaj de neuitat, dovedindu-ne că acei unu-doi-trei-patru anișori sînt de o valoare inestimabilă pentru că ne dezvaluie, noua, adulților, o lume plină de surprize. Laolaltă cu năpistocul de Veronica apare o întreagă ceată de „bocimani” cu mutrițe care mai de care mai nostime, învățînd cu toții alfabetul vieții, „ce e bine și ce e rău”, să deosebească adevărul de

minciună, să cearna frumosul de urît și să știe că cel mai prețios aliat este prietenia.

De la fetița cu zulufi castanii, cu obrăjori buclăți și șortuleț, **Lulu Mihaescu** trece la adolescența plină de farmec, „o dulce florărească” de la începutul secolului, cu ochi negri, candidi. Ea se numește **Paulica** și apare tot într-un film al Elisabetei Bostan, **Un saltimbanc la Polul Nord**. Încinsă cu un șal ponosit, mică gospodină necăjită, **Paulica** îi spune cu năduf fratelui mai mare: „Picule, nu pleca nicaieri, că e soba încălșă și ăla micu’ doarme.” Și adaugă: „Că n-am nici o nădejde în tine...” Drumul parcurs astfel de **Lulu Mihaescu** — de la jucăușa **Veronica**, plecată în lumea basmului să-și găsească traistuța cu poezie, la **Paulica**, fata necăjită și îndrăgostită de un „saltimbanc” — este nu numai drumul unei virste, ci și al unei tipologii cinematografice.

Cele două filme ale Elisabetei Bostan, **Saltimbancii** și **Un saltimbanc la Polul Nord**, aduc pe ecran povestea familiei Marcelloni — în fapt **Marculescu**—lumea circului (atît de îndrăgita de copii) și un nou personaj-copil: **Geo** — tînărul aflat la pragul trecerii spre adolescență. **Adrian Vîlcu** — descoperirea regizoarei — ne uimește prin ușurința cu care a intrat „în pielea personajului”, intruchipînd un

Un nou serial TV: **Racheta albă** (regia **Cristiana Nicolae**)

„Copilul universal” în
„Amintiri din copilărie”
(regia **Elisabeta Bostan**)



Un dop de fată, *Veronica*
(regia Elisabeta Bostan)



Fata bună—fata rea — *Maria-Mirabela*
(regia Ion Popescu Gopo)

baiat frumușel, cumintel, plin de viață, totuși nedându-se în lături de la o mică șotie, sensibil și hazos în scenele de adevărat circ, în arena, când dansează cu Fram după inspiratele note ale valsului „La Polul Nord, la Polul Nord”. Sub masca de clovn, în ochi i se ridică totuși aburul tristeții... în arenă trebuie să uieți ca acasă n-ai prea multe de pus pe masă și că ai renunțat la o cană cu lapte pentru a o da ursului, ce reprezintă „pașaportul” pentru supraviețuire (nu degeaba Fram înseamnă — „înainte”). Și trebuie să riți, să faci o mie de giumbușlucuri, sub privirile averse de senzații tari sau sub cele candidale ale copiilor fermecați de scilpiciul arenei... Sensibilitatea, „priza” lui Adrian Vîlcu îl fac „o promisiune pentru mai târziu” (lucru probat de interpretul adolescent și în filmul lui Aurel Miheles, **Prea tineri pentru riduri.**)

Întîi a fost **Pistruiațul** —, serial pentru televiziune realizat de Francisc Munteanu, după un scenariu propriu, apoi **Roșcovanu**, replica pentru ecran. Pistruiațul trăiește evenimentele de la 23 August 1944 trecind istoria prin sîta propriei vîrste și a imaginației lui. Costel Baloiu, Biluța, cum i se spunea în timpul filmărilor, dă astfel chip unui baiat de 14 ani, nici frumos, nici urît, un baiat ajuns în pragul adolescenței și devenit „inamicul

public nr. 1” al poliției dintr-un orașel transilvanean. Micul actor își joacă cu ușurință, spontan, vîrsta, cu o nutrită desteaptă, puțin șmecheră, cu licăriri melancolice, accentuată de pistriul ce-i conferă un aer de „Morcoveată”.

Delicioasele

Blonda cu codițe cumînți, ochi înlacrimați ori de cîte ori vreun prieten da de necaz. Aceasta e **Maria**. Par tuns „baiește” și împrăștiat cu un aer de fronda pe frunte, pălăria tuflița pe creștet, ochi caprui neastîmpărați, grimase de dispreț pentru slăbiciunile Mariei, frunte încruntată a gîndire adîncă, atunci cînd „pritocește” niscaiva planuri. Aceasta e **Mirabela**.

Si amindoua = **Maria-Mirabela**, filmul lui Ion Popescu Gopo; primul film românesc în care alături de actori „joacă” și desene animate. Cele doua interprete principale, „fata rea” — **Mirabela** — Medeea Marinescu și „fata bună” — **Maria** — Gilda Manolescu — culeg aplauze la scena deschisă; la ieșirea din sala, după vizionarea filmului, se putea auzi: „Tăticu! m-a adus și vreau să-l mai văd o dată și încă o dată...”

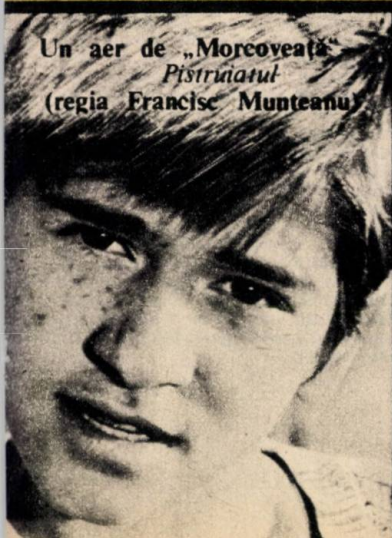
Atît Maria cît și Mirabela (să le numim „pre numele” lor de vedete) sînt dezinvolte, învalte ca niște flori

proaspete în roua dimineții, de fiecare dată micile lor înfruntări fiind adevărate nostimade datorate glasciorului înmuiat în lacrimi și mila pioasă al Mariei și celui mirosind a luare peste picior, al Mirabelei. Cuvîntul care ar fi ca o liniuță de unire a celor doua copile și care le-ar defini admirabil ar fi acela de: delicioase.

Si nu numai aceștia sînt copiii-vedete ai filmelor noastre. Sa-i mai amintesc pe Gabriel Nacu și Horia Zugrăvescu din **Aventurile lui Babușcă** regizat de Gheorghe Naghi, pe Dan Popescu și Sorin Vasiliu din **Alarmă în Delta** al aceluiași Gheorghe Naghi, pe Iulian Balțatescu și Isabela Zaharia din **Fiul munților**, al tot aceluiași Gheorghe Naghi, și în fine, pe Diana Muscă din **Dumbrava minunată**, film semnat de același regizor.

Micii interpreți ai filmului românesc sînt, e adevărat — sensibili, talentați și... cinematografici. Dar, tot atît de adevărat, este că au nevoie și de scenariu în care copiii să-și întîlească unica, neprețuită copilărie. Pe platourile de la Buftea sînt în plin lucru filmele **Acțiunea Zuzuc**, **Mușchetarii în vacanță**, **Ciresarii**, **Racheta albă**, cu și despre copii. Le așteptăm!

Doina STĂNESCU



Un aer de „Morcoveată”
Pistruiațul
(regia Francisc Munteanu)



Cu talent despre talent
Carmen Galin și Adrian Vîlcu
(*Salimbancii* — regia Elisabeta Bostan)

Vă propun să reveniți — în memorie, căci în practică operația este mai dificilă — trei filme care jalonează, fiecare în felul său, încă scurta istorie a cinematografiei românești: **În sat la noi** (1951), **Valurile Dunării** (1960) și **Facerea lumii** (1971). Nu pentru valorile filmice propriu-zise ale peliculelor respective într-o eventuală ierarhizare (**Valurile Dunării** rămâne, desigur, pe primul loc), ci pentru a compara evoluția în timp a stilului de interpretare

lui sînt mai ales expresioniste, în primul caz, nu prea departe de cele de tip **Caligari**, să zicem, pe cînd în ultimul — ele sînt sublimite, rafinate și în conținut și în formă, amintind mai degrabă de **Ghepardul** lui Visconti (sau **Burt Lancaster**, dacă vreți). Lungul drum de la grimasă la zîmbet, abia înfiorat în culele obrazului, este parcurs nu numai de subiectul interpretării, ci de stilul ei.

Cazul lui Ciulei mi se pare semnifi-

jicul actoricesc, dar această constatare nu trebuie înțeleasă neapărat ca un reproș, căci ea reflectă nu doar o situație obiectivă, legitimă, dacă nu chiar necesară, ci și un arc foarte larg de cerc al unor nuanțări și disocieri obligatorii; este o diferență imensă între conventionalismul rigid și retoric (al interpretărilor) din **Răsună valea** sau **Răsare soarele**, de pildă, și teatralitatea curat modernă a lui Constantin Codrescu, din **Moara cu noroc**. Să nu uităm, în fond, că idolul actoricesc al timpului era Laurence Olivier, Cybulski nu era încă la modă.

Filmul care — după părerea mea — avea să facă trecerea (și a făcut-o în chip strălucit) de la acest teatralism al jocului actoricesc la un stil cu mult mai pur cinematografic, cu un dozaj savant și parcimonios al mijloacelor de expresie, este **Pădurea spin-zuraților**. Ambele stiluri coexistă aici, superior sfleuite, și este greu de spus cît din jocul lui Victor Rebengiuc, Albert Csiky, Liviu Ciulei este — ca stil — teatru inteligent și modern adaptat la film, sau chiar film, în accepția pe care astăzi o acordăm aproape mecanic specificului său interpretativ.

Cu filmele lui Andrei Blaier (**Dimineața unui băiat cuminte**), Manole Marcus (**Puterea și adevărul**) și altele care le-au urmat, intrăm hotărît și de-

Se poate vorbi de o evoluție a stilului în arta actorului român de film? Se poate!

adoptat de un același actor: Liviu Ciulei. Scrișnit, violent contorsionat, apăsînd mereu la gesturi și mimici acuzat demonice, în **În sat la noi** (unde intruchipa pe fiul foarte rău al unui chiabar nu mai puțin condamnat), încordat, concentrat mai ales în expresia feței, a ochilor (era filmat de regizorul Liviu Ciulei) în **Valurile...** actorul ajunge să fie, în **Facerea lumii**, relaxat, mascînd imperceptibil în-

cativ pentru o întreagă evoluție a stilului în arta actorului român de film. Prima etapă, ale cărei cusururi sînt în special declamatorismul și grandilocvența rostirii și atitudinilor, este urmarea (firească de altfel) a trecerii bruste a actorilor noștri de la teatru la film. Marii actori de teatru ai anilor '40—'50, solicitați de cinematograful, aduceau pe ecran (era și greu de făcut altfel, la începuturi) întreg arsenalul lor de mijloace de expresie proprii teatrului, încă prea puțin adaptat nevoilor specifice filmului. De altfel multe din producțiile epocii sînt (la noi) de teatru filmat (**Bădăranii**, **Două lozuri**, **Citadela sfărîmată** etc.) Teatralitatea excesivă caracterizează

Actoria de film și cumpăna generațiilor

tre pleoape un suris amuzat și superior. Evident, mi se va replica — există diferențe apreciable între cele trei personaje, rezolvate de fiecare dată altfel de interpret, lucru perfect adevărat. Nu este însă mai puțin adevărat că mijloacele de expresie ale actoru-

lul lor de mijloace de expresie proprii teatrului, încă prea puțin adaptat nevoilor specifice filmului. De altfel multe din producțiile epocii sînt (la noi) de teatru filmat (**Bădăranii**, **Două lozuri**, **Citadela sfărîmată** etc.) Teatralitatea excesivă caracterizează

tinitiv în noua etapă în interpretarea de film, caracterizată în primul rînd prin firesc, expresivitate interioară, concizie stilistică (dacă mi se îngăduie această formulă). Nu sînt de neglijat, la acest capitol, nici influența altor școli de cinema, între care cea britanică (cu free-cinema-ul) și cea poloneză sînt precumpănitoare (de data asta, Cybulski se instaurează la loc de frunte). Sigur că această evoluție este strîns legată de cea a artei regizorale, de faptul că regizorii noștri de film — începînd cu cei citați și terminînd cu cele mai noi promoții ale IATC-ului — au devenit tot mai mult conștienți de existența unui limbaj specific cinematografic, în care prim-planul și montajul joacă un rol determinant în conturarea personajului, și deci și în definirea unui stil de interpretare esențialmente diferit de cel din teatru. Lista noului val al actorilor români de film e extrem de lungă, făcînd imposibilă nominalizarea lor.

Aș încheia chiar cu o butadă care are, și ea, simburile ei de adevăr: astăzi, „teatralitatea” în interpretare pe ecranele românești a devenit o „rară avis”, iar mîine o vom căuta cu lumina și nu vom ști să o descoperim (sau să o reinventăm) deloc ușor. O vom regreta.

Arta satirei și strălucirii ei reprezentanți (Draga Olteanu și Gheorghe Dinică în *Patima*, regia George Cornea)



Dinu KIVU

Pentru multe din filmele noastre formula „stilul e omul” ar putea fi parafrazată în formula „filmul e actorul”, ceea ce înseamnă o puternică amprentă stilistică asupra întregului ansamblu audio-vizual, ce-și pliază desfasurarea în funcție de interpretul principal. Când se spune, și se spune adeseori, că avem mari actori, nimeni nu se gîndește numai de cît să adauge ca avem pe lîngă mari actori și pregnante stiluri interpretative, deși prima afirmație o conține, în doză oricît de mică, pe a doua. De asemenea, cînd se vorbește de evoluția cinematografului românesc, mai puțini comentarii sînt dispuși să discearnă și o schimbare, altminteri evidentă, repărată totuși sub varii aspecte, în maniera de a interpreta un rol pentru marele ecran. Deși semnalează caracterul contradictoriu, neîmplinit în estimarea sa, al tentativei de a stabili stilurile în funcție de actori, de epocă, de generație, nici însemnările de față nu vor realiza mai mult decît o trecere în revistă a relației actor-stil. Bînomul ca atare îl vom privi în perspectivă dideroteană a „paradoxului”, distincției dintre participarea sufletească și judecătorească, dintre identificare și detașare.

În continuarea unei tradiții teatrale

Stilul recitalurilor

Jocul multora dintre marii noștri actori este adesea privit ca o prelungire a artei scenice, și prin aceasta ca un recital pe marele ecran. A nu se înțelege de aici o lungă fixare în prim-plan a aparatului, ci tocmai o punere în valoare a artei actorului cu concursul susținut și inspirat al artei regizorale. „Recitalul” pare, de aceea, un succedaneu al „starismului”, o

la noi cîțiva iluștri interpreți. Nu există în gesticulația lui Ion Caramitru, de pildă, aproape nici o cîțime de patetism, de retorism. Actorul trece totul prin inteligență. Cerebralitatea ca trasatură a stilului se observă în felul de a juca personajul lui Luchian din filmul cu același titlu, ca de altfel în majoritatea personajelor interpretate, chiar și în situațiile cînd participarea afectivă se arată coplesitoare. Dintre mai tinerii actori, Adrian Pintea

Așa cum stilul e omul, s-ar putea spune că „stilul actorului e filmul”

ipostaziere corelată cu modestia și funcționalitatea dramaturgică a unui talent de excepție capabil să ducă în spate un film întreg ori numai să impună filmul ori măcar cîteva momente deloc oarecare ale acestuia. Un recital dă, în sensul interpretării strălucite, pregnante, Mircea Albulescu în *Puterea și Adevărul*, în rolul lui Stoian, Gheorghe Dinica în *Prin cenușa imperiului*, Toma Caragiu în *Ac-*

țimă pare a continua cu bune rezultate tehnica lucidității, a „gîndirii” rolului.

Fără îndoială ca Irina Petrescu reprezintă această tendință la capitolul personajelor feminine concepute de actriță ca universuri de gîndire. Nici unul dintre personajele ei nu sînt lipsite de vocația reflexivității.

Virtuozități remarcabile dovedesc personajele jucate de Carmen Galin, ale cărei roluri sînt construite în virtu-

Actorii noștri și amprenta lor stilistică

stralucite, filmele noastre care la începutul cinematografului românesc, precum și astăzi, apelează deseori la vedetele scenei, au avut de depășit stilul confectionat, retoric, al teatrului. Tehnica prim-planului din *O noapte furtunoasă* marchează unificarea jocului actorilor: Al Giurgaru (Jupin Dumitrache), Maria Maximilian (Veta), Florica Demetru (Chiriac). Aproape fără excepție, ei interpretează în aceeași manieră un stil al epocii în cît am putea numi aceasta tehnica o *metastilistică*, o modalitate de a pune între paranteze, mai mari și mai mici, realismul, stilizat și el, al interpretării teatralizante. Stilurile individuale se disting mai greu în această perioadă de început a cinematografului românesc și nu e de mirare să admitem o istorie a filmului național prin grila diversificării stilistice a interpretării actoricești. Nu vom insista. E numai o ipoteză această trasatură a unui stil colectiv al artei actoricești, lucru firesc gîndindu-ne că maiestria ca atare a actoriei de film se afla într-o fază de bijbieli. Nici specificul filmic nu-și cîștigase în ansamblul determinărilor sale o conștiință teoretică operantă. Multele prim-planuri vin să certifice univocitatea scriiturii oricî de mult am saluta noi astăzi succesul real al *Noapții furtunoase* în materie de cinematograficitate, de depășire a teatralismului.

tor și sălbaticii, Mircea Diaconu în *Secvențe*, Gina Patrichi în recentul *Pe malul stîng al Dunării albastre*.

Stilul reflexivității

Preceptul diderotean al detașării are

tea unui *histrionism* superior, cu inteligență dar și cu o pasiune anume ce le conferea o temperatură specială, un stil al truculentei. Actrița nu participa, cît se joacă de-a participarea.

Actori antologi într-un cadru antologic (Victor Rebengiuc și Eliza Petrăchescu în *Tănase Scatu*, regia Dan Pita)



Personajele ei nu au gravitatea rolurilor Leopoldinei Balanuta, de pilda, actrița de un dramatism implicit, ambiționată de capacitatea specială de a compune studii de caractere, mostre de comportament uman.

Patetism și temperanță. Ovidiu Iuliu Moldovan este actorul starilor tensionate carora le diagnostichează evoluția prin imobilismul statuar al figurii lui ori prin amanuntul mișcării unui mușchi pe chipul atât de distinct, de puternic marcat de semnificația ideii ori de starea trăirii personajului. În **Bletul Ioanide** ori în **Intîlnirea**, personajul lui se încarcă de un mister dens ce te poartă, precum un uragan, în vîietul acțiunii.

Exuberanță nastratinescă. Ștefan Iordache pare un actor din familia spiritelor interiorizate, cum și este, deși la el placerea de a juca, de a crea spectacole ale existenței se dovedește atât de puternică încît detașarea ca atare își impune un statut al ei intersectat de bizare **identificări** ale actorului cu condiția, uneori teribilă în patetismul ei, a personajului interpretat. Vezi, în sensul acesta **Întorcete-te și mai privește o dată**. Caligrafiat, studiat, armonios, de o inteligență activă, niciodată frapantă, chiar dacă un anumit narcisism de bună calitate se observă la el, ne arată de fiecare dată Mircea Diaconu. El poate da crochiuri admirabile de personaje așa cum se poate detașa de ele, ca în **Calculatorul mărturisește** ori le încarcă de o seva comică adesea contaminantă, ca în **Buletin de București**.

Gravitatea reprezintă principala caracteristică a stilului lui Rebengiu. Apostol Bologa al său își temperază exuberanța care este în bună parte și a virstei jucînd alături de Liviu Ciulei (Klapka) o partitură tragică în **Pădurea spinzuraților**, dar și impunînd prin acuitatea tonului într-un rol cum este cel din **Buzduganul cu trei peceți** ori chiar din **Doctorul Poenaru**.

Stilul elegant, somptuos, de o finețe cuceritoare al Ginei Patrichi, sobrietatea pasiunii ce impune jocul Margaretei Pogonat, identificarea sublimatoare cu trăirile personajului la Tora Vasilescu, farmecul superior al feminității în prezența Violetei Andrei, largul registru al patetismului bine temperat la Silvia Popovici sînt tot atîtea pretexte de a consacra fiecare dintre aceste strălucite artiste un capitol într-o posibilă istorie a artei actricești pe ecran.

Un stil teatral și etnografic se cristalizează în mai toate rolurile lui Ernest Maftei, Mihai Mereuța și în parte la Ilarion Ciobanu. „Revista” în înțelesul bun al cuvîntului își impune maniera la Stela Popescu, Coca Andronescu, Jean Constantin.

Individualitățile creatoare și deci și stilurile actorilor noștri sînt însa cu mult mai bogate, numericește și calitativ, decît am putut-o arata aici, pe scurt.

Ioan LAZĂR



A învăța să fii tu însuși
(Radu Gheorghe și Aurora Leonte
în *Mireasa din tren*, regia Lucian Bratu)

O meserie care se învață

Este necesar un curs de arta actorului de film? Raspunsul este pozitiv. Da, este necesar și el există în Institutul nostru, care poartă și numele de „artă teatrală și cinematografică”, dar el nu se ocupa cu problemele propriu-zise ale creației actricești, ci cu aspectele specifice de rezolvare a unui rol în condițiile producției cinematografice, pentru simplul motiv ca studenții-actori, cînd ajung în anul III, știu să rezolve un personaj și lipsa unei suite logice în desfășurarea acțiunilor (element fundamental în cinematografie, unde adeseori scena finală, de pilda, se filmează la început) nu constituie nici un impediment pentru păstrarea sincerității sau a tensiunii anterioare. Spre deosebire de alte domenii, unde poate noul a patruns mai greu în școală, luptînd împotriva unor atitudini sau practici conservatoare, în domeniul teatralului, ideile contemporane și-au făcut loc mai întîi la pedagogi și ulterior, în multe locuri, pe scena, ceea ce a dus nu numai la revoluționarea modului de pregătire al actorului, ci mai cu seamă la ștergerea diferențelor dintre diversele domenii ale artei, la înarmarea interpretului cu mijloace suple, elastice și cu o mare disponibilitate pentru toate cerințele vieții actricești, indiferent de natura lor. Nu știu dacă în multiplele lucrări consacrate metodelor de lucru și pregătire a actorului s-au subliniat suficient aceste date ale pedagogiei moderne, dar ele sînt cele care m-au uluit la noi, în școlile de teatru din Uniunea Sovietică, din Statele Unite ale Americii,

din Suedia, Germania, Anglia etc.

Începînd cu anii '60 și aici Institutul nostru a jucat un rol de seamă gazduind în aprilie 1964, întîlnirea Internațională a Institutului Internațional de Teatru, consacrată rolului jucat de improvizație în pregătirea viitorilor actori. Metoda improvizației s-a răspîndit pretutindeni, devenind ABC-ul artei actricești. Creația de marele Stanislavski, raspîndita de elevii sai, consacrată pe plan internațional și prin experiența promovată de Lee Strassberg la Actor's Studio din Statele Unite, improvizația este aceea care-l ajută pe viitorul actor să scape de reticență, de timiditate, de teamă, să realizeze adevărul de viață, să se cunoască și mai ales să știe cum pot fi exteriorizate impulsurile psihice cu ajutorul unei maxime și solide expresivități fizice. Prezența improvizației în pregătirea actorului nu înseamnă numai pasul de început, ci și arma fundamentală cu ajutorul căreia își rezolvă rolurile, improvizațiile cunoscînd două direcții de dezvoltare, cea dintîi, aceea a inventării unor scene de viață adevărate, pornind de la observația comportamentului din jurul nostru, cea de-a doua, aceea a gasirii acțiunilor fizice determinate de situația în care se găsește în fiecare moment personajul interpretat, avînd la bază acel „dacă magic” de care vorbea Stanislavski, adică „ce aș face eu dacă aș fi în locul eroului!”. Datele fundamentale în metoda improvizației sau a „acțiunilor fizice” menite să ducă la trezirea unei stări psihice specifice după cum și la menținerea

ei în fiecare moment, în fiecare seară de spectacol, sau la fiecare reprezentație, indiferent de starea propriu-zisă a actorului sau de inspirația lui, constă în faptul că interpretul nu trebuie să se gândească în fiecare moment la sensurile majore ale eroului sau ale destinului său, ci la ceea ce trebuie făcut concret, simplu, adevărat, în clipa următoare. Și acest antrenament este cel ce-i dă posibilitatea să fie un admirabil actor de film, fără să-l handicapeze cîtuși de puțin fragmentarea și segmentarea propriei realizări unei pelicule.

În pregătirea actorului modern (și de data aceasta mă refer nu numai la cea din școală, ci la antrenamentul zilnic, la tot ceea ce face un actor pentru a-și menține disponibilitatea fizică și psihică, libertatea corporală și vocală, capacitatea de a fi „veridic”) nu se mai urmărește cîtuși de puțin „demonstrația”, „arătarea”, ci „starea”, interpretul străduindu-se să vadă, să audă și să simtă adevărat, sincer, pornind de la el însuși. Acest lucru îl ajută să creeze și să transmită emoția, indiferent de elementele ce-l înconjoară, spectacolul contemporan putînd fi realizat oriunde. Condițiile existente pe o scenă arenă, elisabetană sau pe un platou, înconjurat de reflectoare, tehnicieni sau zgomot de aparate nu-l mai influențează, realizarea eroului sau a personajului legîndu-se astfel de „starea” pe care actorul știe să și-o creeze rapid, de expresia exterioară pusă în perfectă concordanță cu adevărul vieții.

Spre deosebire de trecut, actorul de astăzi mai are la îndemînă un instrument uluitor de util în menținerea și dezvoltarea marii sale disponibilități, și anume structura și specificul dramaturgiei contemporane. S-a vorbit mult în toate analizele consacrate pieselor moderne despre structura lor liberă, fragmentară, moleculară, despre spațializarea timpului și ritmicizarea spațiului, despre trecerile rapide de la o stare la alta, din prezent în trecut, din acțiune imediată în introspecție, de la condiția personajului la aceea a comentatorului lucid, rațional, fără însă să se insiste și asupra faptului că aceste elemente fac ca interpretul să poată rezolva cu egală ușurință și sarcinile unui rol scenic și pe acelea ale unui personaj de film.

Structurile fragmentare ale pieselor contemporane, distrugerea ordinii logice a acțiunii, intervențiile unor stări onirice sau invazia introspecțiilor, posibilitatea așezării în orice ordine a scenelor ce-și dezvoltă sensul lor major abia în final, presupun capacitatea actorului de a rezolva veridic, cu autenticitate și emoție fiecare moment, fără păstrarea unei stări continue, adică exact aceea disponibilitate pe care o cere și rolul într-un film, posibilitatea de a fi exact și adevărat în datele personajului, chiar dacă acesta este realizat de-a lungul unor filmări ce durează luni de zile. Fără discuție că piesele contemporane au suferit influența montajului cinematografic și a mișcărilor de aparat, dar ele sînt cele care îngăduie ca interpretul să aibă toate datele necesare și creației filmice, munca în realizarea acestor piese însemnînd și păstrarea și perfecționarea antrenamentului pentru film.

Crearea unui rol, pentru un actor



Actorul de film

În căutarea spiritului sadovenian (Dragos Pislaru și Sofia Vicoveanca în *Ochi de urs*, regia Stere Gulea)

Un excelent antrenament pentru actorul de film: dramaturgia contemporană

profesionist, nu este numai rezultatul unor eforturi de moment, ci al tuturor acumulărilor în timp, al desăvîrșirii atinse în stăpînirea mijloacelor sale de expresie și al capacității de a pune de acord, rapid, emoționant, adevărat starea de emoție lăuntrică cu expresia exterioară corporală, mimică și vocală, indiferent dacă se află pe scenă sau pe platoul de filmare. Și pedagogia teatrală existentă în întreaga lume în acest moment, la dezvoltarea căreia și-au adus o prețioasă contribuție și dascălii noștri, o pedagogie impresionant de sensibilă la tot ceea ce a fost nou și valoros în arta spectacolului contemporan, răspunde acestor imperative.

Ileana BERLOGEA



Încotro? Vom afla doar la viitoarea premieră: *Cadoul* (regia Nicu Stan. Cu Valeria Seciu și Ovidiu Iuliu Moldovan)

Trei scriitori români despre starurile... „zăpezilor de altădată“

Waldemar Psilander văzut de poetul Emil Isac

Generației cinemate de azi, numele actorului danez Waldemar Psilander nu-i spune mai nimic. În anii din preajma celui de-al doilea război mondial el, însă, n-avea o mai mică rezonanță decât o au astăzi un Alain Delon sau un Robert Redford. Actorul, de la a cărui naștere se va împlini, în anul care începe, un secol, fusese desco-

perit de către regizorul Vigo Larsen pe scenele Copenhagai și transferat, în 1910, pe platourile faimosului — pe atunci — studio Nordisk-Film. Cariera i-a fost pe cât de strălucită, pe atât de meteorică, fiindu-i întreruptă de o moarte prematură pe când împlinea abia 37 de ani, dar în cei șase ani de activitate cinematografică lui Psilander i-a fost dat să apară în peste 80 de filme, devenind unul dintre cei dintâi „idoli“ ai ecranului. Amintirea

romanticelor sale apariții în rolul pictorului din *Balerina* sau în cel al locotenentului din *Cancelarul negru* încă mai dăinuia în martie 1926, când poetul clujean Emil Isac îl evoca astfel într-unul din numerele vechii serii a revistei „Cinema“:

„Eram de vreo douăzeci de ani, student la facultate și dandy. Trestie îmi era bastonul, hainele shantung și inima curată ca oglinda în care n-a rasuflat gura păcatului. O, douăzeci de ani ai mei! Douăzeci de briliante care străluceau în inelul unei vieți de trudă și cîntec...“

Și iubeam atunci — de ce să nu mărturisesc? — o femeie frumoasă și coaptă, și eu eram subțire și legănat ca trestia de lângă Gange. Și-mi aduc aminte, rivalul meu era Waldemar Psilander, danezul, de a cărui umbră era amoretă „signorina“ mea. Și de câte ori oftam pentru dînsa, ea ofta pentru Psilander. Și mi se aduna ura, cu uriașă ei fierbere în suflet. Blestemam ora în care s-a inventat jocul umbrei... și de câte ori treceam pe lângă cinematograful, mi se adunau lacrimile în ochi și mă simțeam ca trecînd pe lângă eșafod.

De atunci au curs anii...

Waldemar a murit și umbra lui este, de fapt, numai umbră. Căci toate sînt numai umbre...

Femeia de atunci are deja față de maritat și Psilander este înlocuit de alții în inimile fetelor. Căci și inimile femeilor se plictisesc, se schimbă, îmbatrînesc.

Și azi, ducînd la plimbare copilul meu de cinci primăveri, observ un afiș pe pereții cinematografului. Un film din trecut: Waldemar Psilander.

Și trecutul rulează pe ecranul sufletului meu. Vremuri frumoase, vremuri trecute. Toate sînt numai umbre? Nu! Toate sînt soare și viață. Se apropie primăvara. Copilașul meu ride, ride din suflet, cu poftă împlinirii. Psilander a fost numai, dar pentru băiatul meu au rămas Jackie Coogan și Pat și Paterson și Charlie Chaplin.

Și ride copilul meu, înaintea cinematografului, cum poate lacramasem eu înaintea lui...

Acest text care ar putea fi încadrat, firește, în seria „poemelor în proză grandilocvente și egolate“ — cum suna reproșul lui George Calinescu, dar își pastrează, poate tocmai prin asta, un parfum aparte, merita cîteva comentarii subsidiare.

Cînd Waldemar Psilander smulgea



O carieră strălucită
întreruptă la 37 de ani
(Waldemar Psilander)

suspinele nostalgice ale admiratoarelor sale transilvane, studentul clujean trebuie ca trecuse bine de douăzeci de „briliante” ce-i străluceau la inelul vieții, de vreme ce, născut în 1866 — cu doi ani după Psilander — rotunjea 25 chiar în anul debutului acestuia.

Cît despre textul sau care se dorea — poate — un simplu omagiu nostalgic la adresa actorului danez, el capătă amploarea unei adevărate meditații pe tema perenității cinematografului, a acestei „ștafete a umbrelor”, din generație în generație.

Copilul de cinci primăveri pe care-l purta de mina poetul, va fi azi — pesemne — bun și și-ar putea el opri nepotul, la început de drum, în pragul unui cinematograf. Psilander, Chaplin, Valentino, Gable, Fernandel și cîți alții se mistuie, ca fantasmе, prin ceața vremii, dinspre bunici în spre nepoți...

Și rîd copiii cu ochii la afișele de film. Caci umbrele trec — cinematograful rămîne...

George Călinescu despre Deanna Durbin

Proteic și enciclopedic, George Călinescu s-a aplecat nu numai cu interes, ci cu pasiune, chiar, asupra fenomenului cinematografic, despre care publica opinii încă din 1932, înainte de a se opri asupra arhitecturii, artelor plastice și a teatrului chiar. Mai mult decît atît, fie și în operele sale de anvergură teoretică și academică, ca de pildă în *Principii de estetică*, se refera subit și fara prejudecăți la specificul filmic, referindu-se la metafora cinematografică, deși se afla în toiul unei demonstrații asupra tehnicii și mijloacelor poeziei. Asemenea divagații reprezentau — în epoca în care a fost scrisă cartea — un vădit act de curaj intelectual.

Autorul *Enigmei Otiliei* n-a pregetat să semneze episodice dar consecvente și comentarii cinematografice odată cu colaborarea la „România Literară” (din 1932) pînă prin 1944—45 (la „Vremea” și „Tribuna Poporului”), deși reminiscențe ale interesului său tenace pentru lumina ecranului mai pot fi întrevazute pînă și în tirziile „Cronici ale optimistului” republicate în *Gîlceava înțeleptului cu lumea*.

Iată cîteva interesante remarci pe care i le stîrnea, în „Jurnalul Literar” din 7 ianuarie 1939, apariția Deannei Durbin în comedia muzicală a lui Henry Koster, *Trei fetele dulci*:

Deanna Durbin: Am văzut, cred, toate filmele cîte s-au rulat la noi cu această dragălașă fetiță (calificativ banal dar foarte potrivit) iar acum de curînd *Trei fetele dulci* (Cinema Aro). Fata e draguța, cum e orice fată la această vîrstă, face groșie în obraji, joacă cu pasiune, luînd în serios acțiunea, dezvaluie în sfîrșit o ingenuitate de tot farmecul.

Lucru tînar!

Apoi cînta foarte frumos. Oricare i-ar fi glasul cel real, vocea din film e sonoră, caldă și emisă după toate regulile clasicului canto. Firește, cînd



Deanna Durbin.
„Ea nu e o actriță,
ci tinerețea însăși”
spunea Călinescu

Acum cîteva decenii erau idoli.
Azi sînt aproape uitați.
Așa trece
gloria ecranului...

vezi o fetița deschizînd gura ca o primadonă, fara să cadă în manierisme de gest, ramii uimit. Probabil că aceasta împerechere a copilariei cu virtuozitatea muzicală a atras pe regi-zori.

N-am impresia că publicului nostru îi place grozav aceasta fetiță, fiindcă n-am văzut salile pline, cum ar merita tînara stea. Asta fiindcă spectatorul român vrea femei fatale, voluptuoase, cu „toalete”, care sarută cu foc. Iar Deanna Durbin, fiind realmente fetiță, joacă numai roluri caste, ca în ultimul film, unde nu se logodește cu nimeni și are toate purtările unei fetei cuminți, care se culcă devreme, în ce stă valoarea artistică a Deannei Durbin? În marea capacitate de fericire.

Aceasta fată trăiește viața, cîntecul, iubirea de părinți, din toți porii, din toate librelle, cu o sinceritate, cu o ingenuitate extraordinară. Pentru ea lumea e frumoasă. Nici un orgoliu nu-i urîște fața. Cînd a terminat cîntecul, rămîne cu un zîmbet extatic, fericită de glasul ei, de bucuria lumii care o ascultă.

Ea nu e o actriță, ci tinerețea însăși într-un splendid exemplar...

În aparență amabile și oarecum banale, aprecierile lui G. Călinescu izbuteau să anticipeze, surprinzător, viitorul impas al actriței. În clipa în care, odată adolescența încheiată, Deanna Durbin a fost în măsura să-și



„Prin comparație cu ea, Marlene Dietrich sau Greta Garbo nu există”, spunea Anton Holban despre Elisabeth Bergner

aleaga drumul, ea a optat, abandonând cinematograful pentru „Jumea frumoasă”, pentru fericire, pentru o existență firească. Comparați rîndurile despre „marea capacitate de fericire” a Deannei Durbin cu declarațiile tirzii ale fostei vedete:

„Nu-i doresc nici unui adolescent o carieră ca a mea. E foarte greu să trăiești înconjurată de adulți, fără prieteni de vîrstă ta. Socotesc anii în care am făcut cinematograf, ca furați din propria mea viață...”

.....Ioanide” sesizase, încă o dată, esențialul!!

Anton Holban despre Elisabeth Bergner

În 1932, la apariția rîndurilor de mai jos inserate în „Vremea”, Anton Holban împlinea 32 de ani. Abia reîntors de la studii din Franța și numit profesor de franceză la liceul din Cernica, șlefua proze asupra cărora plutea — sumbra — obsesia morții: **O moarte care nu dovedește nimic, Conversația**

cu o moartă, Bunica se pregătește să moară. Cinci ani mai tirziu scriitorul dispărea el însuși în floarea vîrstei! Dar, atunci, în noiembrie 1932, el reacționa, surprinzător, fiindcă nu semnase, pînă atunci, cronică cinematografică, la apariția plină de viață și de vervă, a actriței Elisabeth Bergner în *Ariane*, o ecranizare a lui Paul Czinner după un roman de Claude Abnet, înfiripind un cald portret dedicat protagonistei:

Regret că n-am fost niciodată în stare să transcriu un lirism mai îndelungat, să pot îmbina trei cuvinte entuziaste fără să-mi fie teamă de ridicol, ca să spun toată vibrația care m-a tulburat la filmul *Ariane*. Un roman prost, transformat grație unei artiste geniale într-o capodoperă, cum se întâmpla în *Cadavrul viu* în interpretarea lui Moisi. Fiecare detaliu este meditat și lucrat cu îngrijire și la fiecare din multele reprezentații la care am asistat făcăm mereu descoperiri noi. Această grijă a nuanțelor n-o mai are în film decît doar Chaplin. Toți ceilalți, prin comparație — Marlene Dietrich sau Greta Garbo? —

nu există. Greta Garbo s-a bucurat mai ales de o siluetă obsedantă. Dar totdeauna filmele ei americane au fost insuportabile, iar acum la stupidul *Mata Hari* utilizează o privire profundă, ca să vorbească numai ineptii.

Ariane a Elisabethei Bergher are cîte un gest pe care-l repetă, ca să fie bine caracterizată: de cîte ori e emoționată, își ține, pe la spate, cu o mîna, cotul mîinii celeilalte. Uimitoare la ea sînt transformările feței după orice frează interior. Uneori este întunecată și alteori se luminează întreagă... Scena de la telefon, inexistentă la Claude Abnet, e prodigioasă. Se vede pe figură Arianei o bucurie imensă, dar totodată și tîrîre, mică răutate, cochetărie, timiditate, orgoliu... Un detaliu minunat. Constantin a bruscat-o în urma unei scene de gelozie. Ea a rămas multă vreme disperată, trîntită pe jos; apoi, bandajată, se hotărăște să vină în sala de mîncare. Cu toată supărarea, veritabilă femeie, în fața unui castron din care ieșea abur, Ariane ridică plină de curiozitate capacul...

Dar numai felul de a-și îmbrăca o haină sau de a-și pune pălăria este încă minunat... Și despărțirea de la gară, plimbarea în lungul vagonului, în timp ce trenul este gata să plece, incapacitatea de a vorbi sau, și mai teribile, crimpele de vorbă! Cred că toți care au trăit tragedia unei despărțiri, au sîngerat.

La filmul *Arianei*, fără teamă de ridicol, mi-am îndreptat toate frînturile spre imaginea ce trăia parcă alături și care, totuși — vai! — nu se putea desprinde de pe ecran...

Este — firește! — surprinzătoare intensitatea emoțională pe care i-o trezește Ariane intelectualului fin care a fost Anton Holban, atît de exigent în gust încît — în plină vogă a „Divinei” găsește curajul să declare public că filmele americane ale acestuia (remarcați distincția! Nu și cele europene — realizate de un Stiller sau de un Pabst) au fost insuportabile prin ineptie. Ceea ce azi — cînd mitul Garbo întîlnit mai mult pe cale literară, e pe cale de a se spulbera — se poate rosti, cerea pe atunci nu numai luciditate, ci și curaj publicistic pentru a înfrunta un curent de opinie.

Anton Holban consacră filmul lui Czinner drept capodoperă. E poate prea mult. Deși nu se poate tăgădui că amintirea cinematografică inspirată de „romanul prost” al lui Abnet a fost rezistentă. Ea a resuscitat un „re-make” de Billy Wilder intitulat *Dragoste la amiază* în care partitura Elisabethei Bergner îl fusese incredințată lui Audrey Hepburn (avîndu-i drept parteneri pe doi veterani seducători: Gable și Chevalier!) Dar și filmul lui (Czinner și-a dovedit, din plin, longevitatea. L-am revăzut chiar anul trecut, într-un cinematograf din vestul berlinez, într-o sală de tineri care participau frenetic la năstrușnicele aventuri ale Arianei.

Avea dreptate Anton Holban! Filmul acesta — ca și actrița sa — păstrau în ele un lucru pe cît de rar pe atît de prețios: capacitatea de a dăinui...

Selecție și comentarii de Tudor CARANFIL

Actorii

Palmaresuri
personale

*Cei mai dezinvolti — actorii
Cu mincile suflecate
Cum știu ei să ne trăiască!*

*N-am văzut niciodată un sărut mai perfect
Ca al actorilor în actul trei,
Cînd încep sentimentele
Să se clarifice.*

*Pătați de ulei,
Cu șepci veridice,
Ocupînd tot felul de funcții,
Întră și ies pe replici,
Care le vin sub picioare ca niște preșuri.*

*Moartea lor pe scenă e atît de naturală,
Încît, pe lîngă perfecțiunea ei,
Cei de prin cimitire,
Morții adevărați,
Grimași tragic, odată pentru totdeauna,
Parcă mișcă!*

*Iar noi, cei țepeni într-o singură viață!
Nici măcar pe-asta n-o știm trăi.
Vorbim anapoda sau tăcem ani în șir,
Penibil și inestetic
Și nu știm unde dracu să ținem mîinile.*

Marin SORESCU

Acel unic surîs

În toamna anului 1959, ori de cîte ori veneam de la Washington la New York — și veneam destul de des — locuiam într-un mic hotel de pe Park Avenue, preferat altora pentru liniștea lui, pentru politețea și amabilitatea personalului, pentru originalitatea lui. Construit, probabil, de un englez la sfîrșitul veacului trecut, proporționat, decorat și mobilat în stil englez, pas-tră și în secolul nostru acolo, în mijlocul unui oraș în care totul este public și agitație, discreția și calmul britanic. Totul era confortabil, dar pe masuri reduse. Ceea ce mi s-a parut foarte mic era ascensorul în care nu încăpeau decît două persoane. A treia era de neconceput.

Nu mica mi-a fost surpriza cînd într-o dimineață de octombrie — afară ploua trist și marunt dintr-un cer cenușiu prăbusit peste marele oraș — singur în micul lift, m-am trezit ca intră în cabina... Ingrid Bergman!. Știam ca locuia atunci în acel retras, discret și confortabil hotel, dar nu ma gîndisem la o asemenea bruscă și neașteptată întîlnire. Am salutat-o printr-o ușoară înclinare a capului. Drept răspuns, am auzit-o rostind cu aceea voce caldă de mezzo-soprana, ușor răgușită, atît de cunoscută mie din filmele ei:

— Ce vreme mizerabilă! Ce zi mîhorită!

După cîteva clipe, m-a întrebat brusc:

Un suris care învinge timpul:
Ingrid Bergman





În mai 1958, la Paris, la studiourile Joinville, George Macovescu, Ion Popescu Gopo, Florin Piersic, însoțiți de celebra Michèle Morgan

**„Am revăzut de câteva ori
Casablanca
pentru acel uman și dramatic suris
cu care ea, Ingrid Bergman,
îl privește
pe Humphrey Bogart“**

— De ce vă uitați așa la mine?
Intrat în joc, n-am ezitat să răspund:

— Pentru că știu cine sînteți și pentru că sînteți atît de frumoasă!

— Un compliment galant?

— Nu! O realitate.

Micul lift ajunsese jos, în holul hotelului, unde ne-am despărțit.

În zilele următoare, ori de cîte ori o vedeam, la intrare sau în restaurant, unde de obicei era singura sau, cel mult, o mai însoțea cineva, o salutam discret. Ea îmi răspundea cu un ușor suris. Și, atît. Nu am căutat o convorbire. Nu voiam să-i tulbur liniștea pe care o găsisem în acel mic hotel de pe Park-Avenue, în acele zile ploioase și reci de octombrie care, desigur, îi aminteau de Stockholm-ul natal. Și așa fi avut atîtea s-o întreb și să-i spun!

Voiam să-i spun că este actrița mea preferată, că o socotesc a fi o mare artistă, că este de o rară frumusețe,

că a dat cinematografilor, prin arta ei, o nemaipomenită strălucire, că jocul ei a adus noutate și că se reînnoiește mereu.

Îi văzusem aproape toate filmele. Peste tot, pe unde călătorisem, pe ecranele cinematografelor publice sau în cinematocii îi căutasem filmele cu un interes devenit aproape pasiune profesională. Revăzusem de cîteva ori *Casablanca*, pentru acel uman și dramatic suris cu care îl privește pe Humphrey Bogart.

Revăzusem de multe ori *Cui îi bate ceasul*, pentru puritatea ochilor ei înforsați spre Gary Cooper, acolo, sus, în munții Spaniei și mă convinsesem că Ingrid Bergman este cea mai subtilă și cea mai completă actriță a cinematografilor mondiale.

Cînd a debutat, gloria Gretei Garbo domina încă, dar nu peste multă vreme spectatorii și-au dat seama că între frumusețea stranie a Gretei Garbo și frumusețea umanizată a Ingrid Bergman, între posibilitățile artistice — uneori facile — ale interpretei din *Regina Christina* și arta profundă care a ridicat cinematografia pe un plan superior a interpretei Mariiei din *Cui îi bate ceasul* este o deosebire de calitate. Desigur, legenda răsunată în jurul Gretei Garbo nu poate fi sfîșiată și nici nu trebuie sfîșiată. Nimeni nu poate risipi parfumul care plutește încă deasupra filmelor „divinei”, dar o comparație obiectivă între cele două artiste suedeze, ajunse

amîndouă pe culmile cele mai înalte ale celei de-a șaptea arte nu poate să nu ducă la constatarea că, dacă prima a fost o mare stea a cinematografilor mondiale, Ingrid Bergman a fost marea artistă.

Într-o sîmbătă — ploaia se opri și un soare rece și galbui îmbracă New York-ul — am întîlnit-o pe Ingrid Bergman în holul hotelului. Pleca.

— Nu am continuat discuția, domnule ambasador.

— Nu am voit să vă tulbur liniștea. O stringere de mîna și de atunci nu am mai văzut-o decît pe ecran.

Cînd a murit, mi-am adus aminte de acele zile ploioase și reci cînd asupra New-York-ului se prăbușise un cer cenușiu, de scurta convorbire din micul lift al cochetului hotel de pe Park-Avenue și de soarele galbui care într-o sîmbătă de octombrie îmbracă orașul de pe Hudson.

George MACOVESCU

Marele actor

**Aplaud actorul
care nu
se consideră
niciodată
„la apogeul
carierii“**

Nu pot numi un actor sau o actriță preferată, deoarece mi-ar trebui prea multe ceasuri — nu pentru a alege, ci doar, pentru a-i enumera pe toți cei care locuiesc în memoria mea și care, într-un timp sau altul, mi s-au impus prin strălucirea lor.

Nici să fac un portret-robot al marelui actor nu mi-e cu putință întrucît ceea ce îl caracterizează e tocmai proteismul.

Mi-aș permite, cel mult, să-mi exprim niște preferințe teoretice.

Aplaud actorul care rămîne el însuși, în toate ipostazele, nu cantonat la un anumit repertoriu de gesturi sau intonații dar iradiînd o personalitate inconfundabilă; care, fie că-și propune un joc firesc sau artificial (după cum o cere rolul) știe să echilibreze spontaneitatea cu travaliul conștient; care e, totodată, „născut” și „făcut”, potențîndu-și înzestrarea prin studiu, cultură, observare lucidă a vieții și meditare asupra sensurilor ei;

care (urmează o banalitate) nu se consideră niciodată „la apogeul carierii”, aceasta echivalînd cu a se considera... „desăvîrșit”, adică „săvîrșit”;

care, oricît de sensibil ar fi, acceptă ca stimulator o critică negativă, dacă e făcută cu competență și bună credință!

care se compară numai cu cei la fel de buni sau mai buni decît el, simțînd în profunzime că o confruntare de valori înseamnă emulație și nu concurență; care știe să refuze roluri nesemnificative;

care iubește — și își iubeste — libertatea, demnitatea, vocația, misiunea și visul.

Presupun că din preferințele mele „teoretice” (neepuizate), un mare actor se poate lipsi de una (sau mai multe) dintre, totuși, sfioasele mele propuneri.

Asta nu înseamnă că nu voi aplauda întotdeauna, înaintea oricărui mare actor ideal, pe marele actor real!

Nina CASSIAN

Făt-Frumos în haine de lucru

Palmaresuri
personale

Depinde pe ce hartă se desfășoară acțiunea
și în ce vîrstă a lumii

În multe icoane românești reprezentînd „Judecata de apoi”, sau „Înfrișoșata judecata”, pe lîngă drumul dreptilor ce urca la porțile raiului, întîlnim și un drum ce curge în jos (drumul celor) fara de lice (faradelege), drept în gura leviatanului. Țînforea ni-i arata pe pacatoși mergînd spre iad cu lautarii în frunte, ca la o nunta, beți de bogăție și de plăceri probabil. Dinții balaurlui sînt fîrioși, ca și intrarea în iadul de pucioasa, roșie, de foc... Vai doamnel Leviatanul din „Iov” preface marea într-un cazan de fier mirosenii, dar el iese și pe pămînt și este fara de pereche. Da, un balaur al apelor

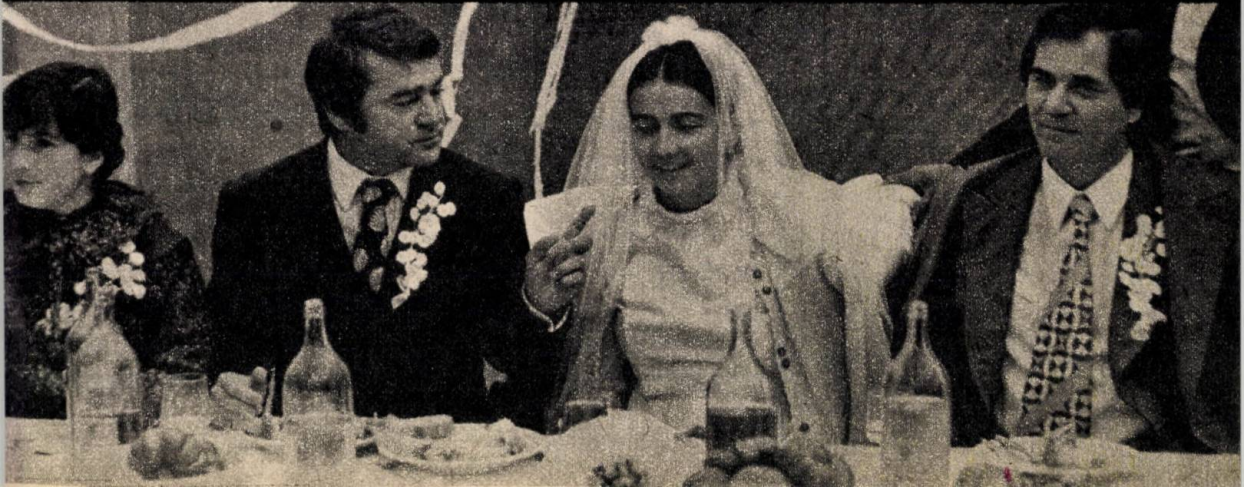
și al uscatului care se uita de sus la tot ce e mai de sus și este imparat peste toate fiarele salbatice. Zmeul descifrat din basme de Propp nu este doar imparatul focului, ci și imparatul apelor, el asediaza cîte o localitate uneori și nu se sfiește sa ceara cap de om, sau mai ales de femeie, ca sa-si îndestuleze foalele. Mama sa, zmeoaica, atunci cînd fiul îi este lapidat, se preface uneori în scroafa și înghite frații eroului lapidator cu cai cu tot. Dar daca exista leviatani, balauri, zmei, minotauri, dragoni, chiți, exista și dușmani ai acestora, eroi care se pot numi Fat-Frumos, Mesia, Tezeu, Sfîntul Gheorghe, Perseu —

depinde pe ce harta se desfășoara acțiunea și în ce vîrstă a lumii. Uneori timpul petrecut în stomacul animalului conferea celui regurgitat o putere magica, în speța — puterea animalului în cauza, zice Propp, individul devenind una cu animalul totemic, dobîndind un nou spirit, ca unui mari șamani, sau mari vinatori, sau mari cîrmuitori. Actorul vrea sa ajunga un mare pescar de oameni, un șaman, un înalt cîrmuitor, este el Fat-Frumos în haine de lucru, Mesia, Tezeu, Perseu?..

D.R. POPESCU



Același film (*Fructe de pădure*), același mire (Ion Fîscuteanu), o nuntă adevărată și una falsă (sus: Mariana Mihut, jos: Manuela Boboc, Ion Besoiu). Scenariul: D.R. Popescu. Regia: Alexandru Tatos



Actorul și... micul ecran

...Căci nu e om să nu fi scris, în viața lui, o poezie... și nu e om să nu fi rasfoit măcar o dată fotografia din propria-i viață. Dreptunghiurile astea mici, de obicei 9x12 cm, pastrate cine știe unde și regasite întâmplător în alta parte când cauți cu totul altceva, te obliga să le privești cu mirare: cine, doamne, o fi fost aici în fața obiectivului, chiar eu? Ce gindeam atunci, ce ziceam, ce făceam, ce visam? Și mirarea e cu atât mai mare cu cât, paradoxal, tu ești cel care pozai acolo, pentru că altfel aparatul nu putea să-ți facă poza-n lipsă... Și acum, uite, micul ecran: tu, actor, te privești în filmul acela sau în celălalt, tu te miști acolo, tu te bucuri, suferi, strigi, taci, gîndești, dormi, tu, tu faci toate astea în fotografia asta stralucitoare nu mult mai mare de 9x12, și totuși nu ești tu acela, pentru că tu, actor, în aceeași clipă ești aici pe scaun și ciudat dublat, te privești cu mirare pe tine, acolo unde de fapt erai dar nu ești... Te privești cum suferi și cum iubești și te cuprinde o stranie senzație de stringhereală: oare am făcut bine ceea ce trebuia să fac? Ești stingherit, deoarece știi că micul ecran, chiar dacă e o fotografie printre atâtea altele, n-o mai privești doar tu singur, sau eventual cu iubita alături, sau cu nepoții, nu, e o fotografie pe care o vad în același timp milioane și milioane de oameni ca tine, dar Neactori. Te mai gîndești, actorule, privindu-te pe ecranul tv. mic cît o fotografie dintr-un sertar prafuit, ca bătă-ti inima pulsează nebunește și în trupul așezat în fotoliul telespectatorului și în spatele ecranului de cristal?

Ciudată senzație de dedublare, nedată oricui.

Radu GEORGESCU

Grație și suspans (Marga Barbu în *Misterele Bucureștilor*, regia Doru Năstase)



La ce servește copilăria?

Cred că oricărui dintre noi i s-a întâmplat să facă plăcere unui copil mic, executînd cutare grimasă caraghioasă sau emițînd un sunet, ca să zică așa — ilegal, de pildă, un scîrțit de ușa, făcut nu cu ușa ci, ilicit, cu palmele. Sau o explozie de dop care sare, dar executată nu cu sticla și tirbușonul, ci cu degetul arător introdus în gura și tras repede afara, interiorul falcilor servind de cutie de rezonanță. Cei ce au practicat asemenea ghidușii plastice și muzicale știu că, drept răspuns, invariabil, copilul spune: „Mai faci tu o dată!” Bineînțeles, tu... mai faci o dată. La care copilul zice, bineînțeles: „Mai faci tu o dată!”

Veți crede poate ca aceasta conduită exprimă o anumită cetrinaria a copilului mic. Nu cred. Deocamdată sa observam ca ea explica de ce copilul aproba sa vada clovni repetind, de zece ori, de pilda, trusul scaunului de sub fundul omului. Pe copil, aceasta monotonia imbecila nu-l deranjeaza, nu-l plictisește. Aceasta anostea care nu jeneaza e poate insasi definitia clowneriei.

Fellini, amoretat de tot ce e clown (în copilărie, fugit de acasa, traise cîțiva ani în baracile unor saltimbanci), a zugrăvit pe ecran povestea melancolică a acestei categorii de mascărici apuși. A reconstituit numere celebre ale unor clovni celebri. Chestia cu scaunul tras de sub dos, tras de zece ori în șir, Fellini ne-a arătat-o chiar așa: *de zece ori în șir*. Ca sa ne bage bine în cap tocmai ca în aceasta cetrina repetiție se presupune ca sta hazul specific al clowneriei.

Nu cred deloc ca aceasta cetrinaria a clovnilor reflecta cetrinaria naturala a copilului. Din contra, eu vad în asta o dovada de seriozitate, de inteligență grava și conștiincioasă. Adultul, și el, dacă e serios, poate repeta de zece ori o experiență înainte de a o aproba. Un vechi proverb zice: „doua botezuri fac mai mult decît unul”. Jocul (zic psihologii), jocul la copii este un „preexercițiu”, o „repetiție” (ca la teatru). Un „antrenament” (ca la sport). În toate cazurile este o tipica conduita de seriozitate — la urma ur-

Un caz numit Grock

mei — de inteligență. Scopul urmărit de copil este ca, tot văzînd ceva făcut de altul, sa-l poata învața, imita, executa și el.

Seriozitate! Copilul se deosebeste de omul „mare” (cum acesta, modest, își zice), prin aceea ca el, copilul, ia lucrurile în serios mult mai tare decît adultul. De ce? Tocmai fiindca adultul are incomoda, antipatica obligație de a fi mereu serios. De aceea i se face lehamite și chiuilește cît poate. Pe cînd copilul, tocmai fiindca în cîndarea lui, vrea sa faca la fel ca „oamenii mari” — pentru toate aceste motive, copilul va lua totul în serios, chiar ceea ce nu-i (adica pretind adultii ca nu-i).

La ce servește copilăria? este titlul unuia din capitolele admirabilului tratat de psihologie a copilului, scris de un mare pedagog al timpului nostru, de elvețianul Claparède, iar capitolul următor poartă titlul: *Elle sert à jouer*, adica servește sa te joci, servește la jucat.

Se stie ca cea mai serioasa forma de gîndire este gîndirea cauzala. Și se mai știe și proverbiala manie a copilului de a tot întreba: de ce?

Iată de ce nu e o dovada de cetrinaria faptul ca copilul admite sa priveasca cu interes neobosit cetrinariile clovnului de circ! De asemenea, iata de ce adultii rid din ce in ce mai rar la aceste exhibitii. Ca să facă haz, ar trebui să se transpuna fie în concepția de idiot pe care el o atribuie copilului (ceea ce nu-i convine), fie sa se transpuna în adevaratul suflet al adevaratului copil, transpunere pe care adultul, de obicei, nu știe sa o faca. Nu știe sa fie copil adevarat, ci doar acel fals copil, așa cum îl picteaza el, în fudula sa inchișuire.

Un clown — mare artist

În aceasta regretabila poveste de calomnie, de socotire a copilăriei ca o idiotie provizorie și curabila cu virsta — în aceasta dezonoranta istorie scrisa de adulti înfumurați, exista și un moment luminos. Se numeste Grock.

Personajul acesta a fost la început August-Prostul. Ca o justificare, ca un alibi. Apoi au fost Pierrot și Arlechin, emigrati din circ în comedia dell'arte. Dar acela care realmente a

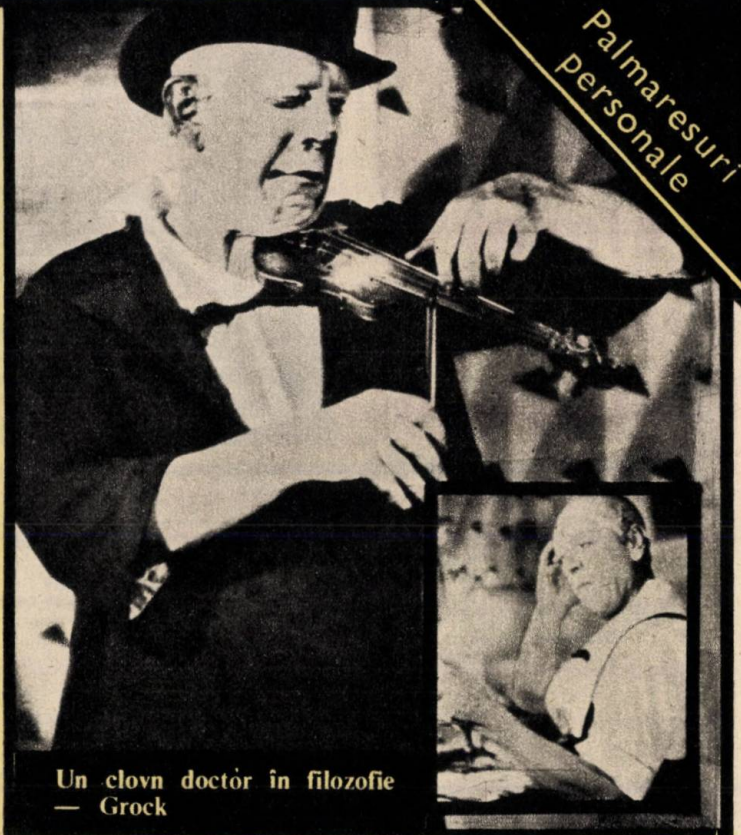
facut din clovnerie un personaj, a fost Grock. Un caz nu numai reușit, dar și unic în istoria artelor dramatice.

Grock și oul lui Columb

Grock face lucruri simple, extrem de simple. De pilda, apasarea pe clapa cu degetul aratator la pasajele melodiei unde are loc o cotitură importantă în bucata muzicală. Sau cînd, cu același deget pișca o notă ca și cînd ar vrea să o gîdile. Apoi, cu același deget, ajutat însă și de degetul corespunzător al celeilalte mîini, cînd fixează pe clapa claviurului o notă ca batuta-n cuie, ca înțepenita cu un șurub.

Lucruri simple, dar facute ca ni-meni; așa cum, de pilda, vreun Fratelini ar fi incapabil să le facă. Lucruri de o dificultate fizică aproape nula, ca bunoara cînd acompaniază pe violonist cu armonica, el nu numai că îl acompaniază, dar îl și imită. Reproduce toate gesturile vioristului, paterice mișcări de șolduri, genunchi, umeri, gît și brațe. Își bate joc, cu chef, de ridicolul unui lautar în tranșă. Tot corpul ondulează dansant, răspunzînd ca o oglindă la convulsiunile maestrului. O șarja a ticurilor executantului muzical, o „transpunere” pe un alt instrument, a schimonoseliilor de virtuoz.

La un moment dat, violonistul îi va face lui Grock o farsă. Știa că o anumită notă mai patetică Grock o va sublinia repezindu-se cu armonica într-un salt înaripat. Și, atunci, cînd nota trebuia să vină, violonistul... nu o mai cîntă! O suprimă! O înghite! Ce se va întîmpla atunci? Grock care apucase să-și ia avîntul, se împleticește exact în felul cum cineva își pierde echilibrul, pentru că i s-a tras scaunul de sub dos. Avem o clipă impresia neta că Grock facuse acel pas în gol. Ca facuse un „faux-pas”, voise să calce pe o anumită notă și cineva i-a făcut gluma să i-o traga de sub picior. Nu-i oare minunat să dai impresia că poți calca pe un sunet așa cum umbli pe o treaptă de scară? Lucrurile pe care le face Grock sînt facute ca oul lui Columb. Lucruri desigur simple, dar care trebuie totuși să-ți fi trecut prin gînd. Iar după ce le-ai învățat tu, și încă destul de lesne, constăți că ele, facute de tine, nu mai au nici un haz. De ce? Foarte simplu. Pentru că Grock nu le face așa, ca noi, pur și simplu, ci le „joacă” în calitate de... în calitate de ce? Care e personajul pe care Grock îl „interpretează”? Foarte curios. Grock, acest barbat corpolent, cu haine caraghioase, cu mers de rața, cu obraz pocit, cu nas gros și roșu, cu chelie grotescă, acest om, în tot ce face, evoca grația, fisticăla, obraznicia, mutra rusinată, jena, dragălașenia, caraghiosicul unei fetețe de 3 ani!! De pilda, la un moment dat, el roaga pe un violonist să-i imprumute vioara. După ce o capată, îl bate într-una la cap pe proprietar, repetîndu-i că vioara lui de acasă e mai bună. Exact ca feteța care ține să se știe că pa-pușa ei e cea mai frumoasă. Pînă la urmă, Grock face o mișcare greșită, se așează pe vioara și o face praf. Ciozvirta ramasă, o ridică de pe jos și



Un clovn doctor în filozofie
— Grock

asa, delicat, întinde acest pachet de oseminte, îl ofera, cuminte, înapoi, violonistului. Dar nu se poate abține să nu-i spună, cu un amestec de timiditate și obraznicie, să nu-i spună pentru ultima oară fraza favorită: „A mea e mai bună!”

Altădată întrea ba pe un trecător cum îl cheamă? Acela îi spune că Gustav. Și Grock atunci se minunează de coincidență: „Formidabil! Te cheamă exact ca pe fratele meu Iosif!” Sa nu spunei că e o cugetare de cretin, o tipică timpenie de „August-Prostul”! Nu. Imediat ne dăm seama că o fetețe de 3 ani poate spune foarte serios așa ceva și nu fără temeinice motive logice. Căci fetețelor de 3 ani le plac grozav să dea lucrurilor și ființelor nume inventate de ele, fiindcă li se pare că acele nume scornite de ele sînt mai frumoase și seamănă mai bine cu personajul, decît anostul sau nume adevărat. Pe acesta, feteța noastră îl știe. Dar nu-l întrebîntează. Fiindcă nu-i place. Fiindcă e „cîh”!

Altădată îl vedem pe Grock stînd la o raspiție și oprind pe fiecare trecător pentru a-i oferi un ciocan cu care îl roaga să-i tragă una în cap. După două sau trei asemenea ședințe de ciocan, iată că trece din nou cineva care mai fusese pe acolo și avusese deja ocazia să-l pocneasca pe Grock la cerere. Bineînțeles, Grock îl va ruga din nou. Acela, atunci, îl întreabă ce interes are el să fie altoit așa? La care Grock răspunde: „Pai, e așa bine... după!!!”. Avem iarăși aici o

tipică aventură de fetețe de 3 ani. Cu logica fistică a fetețelor de vîrsta ei, ea își aducea aminte ce plăcut era cînd bataia se termina. Ce liniște! Ce ușurare! Ce deliciu să vezi că acel lucru oribil se isprăvisse!! Ca a scapat de asta pentru cine știe cîta vreme... Și de ce nu s-ar juca ea de-a asta? De-a „ce bine e... după!”.

Secretul lui Grock

Cînd mi-au venit toate aceste idei despre Grock, m-am dus să-l vad de încă două ori, înarmat cu noul meu unghi de vedere. Și am constatat că teoria mea se potrivea cu tot ce făcea Grock: acrobații, tumbe, witz-uri, caraghiosicuri muzicale. Totul, absolut totul, evoca grația sfioasă și impertinență a unei fetețe de 3 ani.

Unde oare a învățat domnul Grock toate aceste fermecătoare lucruri? E un secret. Și am să vi-l spun. Grock, pe numele lui adevărat Adrian Wettach, este elvețian și este doctor în filozofie la Universitatea din Freiburg. Așa că vedeți... Este din țara celor mai mari pedagogi: Pestalozzi, Rousseau, Claparède, acesta din urmă președinte al faimosului Institut Jean-Jacques Rousseau de la Geneva, pe frontispiciul cărui scrie: *Dîcat a puero magister*. Dascalul să învețe de la copil. Să învețe ce să-l învețe...

D.I. SUCHIANU

Fișe dintr-un glosar de afinități elective



N-o să ne credeți, dar ei sînt, totuși, chiar dacă greu de recunoscut, Ion Caramitru și Ovidiu Iuliu Moldovan, niciodată mai apropiați în vreun film decît aici (între oglinzi paralele, regia Mircea Veroiu)

Numele	Ion Caramitru	Ovidiu Iuliu Moldovan
Vîrsta:	la care omul este ceea ce face, face ceea ce simte, simte ceea ce înțelege, înțelege ceea ce vrea, vrea ceea ce poate, poate ceea ce este	la care omul este ceea ce poate, poate ceea ce vrea, vrea ceea ce înțelege, înțelege ceea ce simte, simte ceea ce face, face ceea ce este...
Fizionomia:	spiritualizată, cu privirea fulgerată la răs-timpuri de ecouri ale unei lumi ce nu mai este, cu un zîmbet ca de aducere aminte, cu o mină de confundător în lacul codrilor albastru în care și ieiele se scaldă, cu un aer de adolescent sedus de castelul de gheață al gândirii...	senzuală, cu privirea tăioasă, frecvent încărcată de o lumină blîndă, care face ductil conturul altminteri dur al feței, cu un zîmbet ce amesteca imperceptibil în-sinuarea și directetea, cu o mină de alpi-nist hotărît să concureze vulturii și pe aducătorul focului, cu un aer de Mare în-chizitor ispitit de efemer...
Tempera-ment:	melancolic, cu puseuri sanguine	sanguin, cu puseuri melancolice
Semne particulare:	expresivitate de tip reflexiv, introvertit, fascinantă în plan actoricesc prin ambi-guitatea alianței dintre tensiunea interio-ară și gestică (inclusiv privirea, vocea și mișcările faciale), ambiguitate grație că-reia prezența scenică a actorului indife-rent de rol, pare că are un nu știu ce de mister în ea; în teatru, în film, cînd vor-bește, cînd se mișcă sau pur și simplu tace, el e chiar trestia gînditoare, de o inexpugnabilă fragilitate, dacă pot spu-ne așa; l-am văzut pe scenă — unde își pune cu inteligență în valoare mobilita-rea corporală în ipostaze semnificative, l-am văzut în film — unde, iarăși cu inteli-gență, își exploatează fizionomia; l-am văzut recitînd și nu părea că spune ver-suri ci că se lasă spus de ele, atît de ale lui sunau, că într-o confesiune; reușește să fie deopotrivă firesc și tainic, sensibil și rece, grav și ironic; are, cred, orgoliul de a desface infinitezimal miezul partiturii dramatice și apoi de a-l re-crea în regis-tru — a se citi semantică și nu doar gra-matică — personal;	expresivitate de tip senzorial, extrovertit, captivantă actoricește prin contamina-rea durității aparente de o moliciune a detaliilor de unde și jocul nuanțat, mereu în pielea personajului și mereu într-un dincolo de el, situație din care rezultă un surplus de informație artistică, o îmbo-gățire cum se zice; intuiția îi oferă acto-rului o cale de acces teatral spre inedit, uneori, bănuiesc, surprinzător chiar pentru regizor; pe scenă își pune severi-tatea de „dur” în ecuație cu reveria de „sentimental” izbutind un aliaj prețios, de factură expresionistă; în fața camerei de luat vederi își construiește un fel de retorică filmică ale cărei invariante sînt sobrietatea, rectitudinea și — curios — distanțarea; cînd recită e o piatră vorbi-toare, extraordinar tocmai prin opoziția plină de sugestii între modulațiile unei voci rare și statuarul fizionomiei; are o mare ușurință de a intra și ieși din „priza”, niciodată previzibil, motiv pentru care mi se pare că reprezintă, ca nimeni altul la noi un exemplu (structural) de asumare simultană a „trairii” și a „distan-tării”...
Genul proxim:	Mihai Popescu	George Vraca
Trăsura de unire:	Hamlet	
Între posibi-li și pro-babil:	Visez de mai mulți ani vremea cînd voi merge să vad într-o seară, la Teatrul Bulandra, „Hamlet” cu Ion Caramitru, și în seara următoare, la Teatrul Național, „Hamlet” cu Ovidiu Iuliu Moldovan. Pentru Pino s-a încumetat Tocilescu. Cine se încumeta la o re-plică pentru Ovidiu? Ar fi ca un vis...	

Laurențiu ULICI

Actorul real și actorul ideal

Știm cum arată, cel puțin în linii mari, detergentul ideal, aspiratorul ideal, soțul ideal (despre acesta din urmă avem date precise de la Oscar Wilde). Nu știm însă (deocamdată!) cum arată actorul ideal. Chiar, cum o fi arătând oare actorul ideal? Cinematograful fiind, ca și fotbalul, o instituție publică deschisă, s-ar putea isca vociferări, ca pe stadion: Humphrey Bogart! Bette Davis! Laurence Olivier! Clark Gable! Spencer Tracy! Petter O' Toole! Anthony Quinn! Jean Gabin! Jean Constantin!

Dar, domnilor (și doamnelor) suporter, nu e vorba de actorul care vă place dumneavoastră, ci de actorul ideal, ceea ce este — vă poate confirma orice critic de specialitate — cu totul altceva! Ca atare, aveți puțințică răbdare! (Rima îmi aparține, versurile, nu.)

Să punem la vot! vor striga democrații tradiționaliști Referendum! vor cere democrații absolutiști. Democrații moderați (centru-stinga...) vor propune, probabil, o coaliție, independenții un sondaj de opinie (divan ad-top...), conservatorii vor trage scuza pe turta lui Chaplin, Keaton sau Laurel Hardy, modernii îi vor sălta, să zicem, pe Woody Allen, feministii (stele) pe Jane Fonda, ecologistii pe Jacques Cousteau (sau pe Florin Piersic...) și tot așa mai departe...

Dar nu, propunerile dumneavoastră nu stau în picioare, stimați cinefili, fiindcă actorul desemnat de dumneavoastră s-ar putea să nu fie pe placul altora, căci — iată un lucru asupra căruia sper să fim cu toții de acord — căci actorul ideal trebuie să satisfacă toate gusturile. Iar în materie de gust... Cum observă cineva, singurul simț care nu participă deloc la percepția artistică, gustul, apare ca un criteriu estetic hotărâtor. Sau, cum zicea un producător de la o casă de filme, noi facem filme pentru toate gusturile; unele care nu sînt pe gustul unora, altele care nu sînt pe gustul altora.

Revenind la problema actorului ideal, mă tem că nici sondajul de opinie, nici votul democratic, nici plebiscitul, nici terorismul n-ar putea soluționa chestiunea. Nu s-au rezolvat ele probleme mai simple cu aceste mijloace... Ba-gați în computer! va striga tehnocrația cibernetizată. Ce să bagăm în computer? Fișește, datele principale ale marilor actori de cinema. Și ce să scoatem din computer? Ce altceva decît „portretul robot” al actorului ideal. Nu protestați, ideea nu mi se pare criminală. În definitiv, idealul este ceva care, dacă nu se opune, nici nu se suprapune realului. Nici un actor real nu ar putea fi actorul ideal. Această soluție sintetică propusă de ciberneticieni este, la urma urmei, destul de (era să scriu realista; dar nici idealista parcă nu merge...) convenabilă, îei ceea ce e mai bun de la fiecare și... Bine, bine — interveni dialecticienii — dar dacă îei numai ceea ce e bun

și nu îei și ceea ce e rău, se strică achililbul dialectic al personalității. Dacă Chaplin e cam scund, Fernandel cam buzat, Louis de Funès cam chel, Woody Allen cam miop, Norman Winsdom cam urît, aceasta nu face parte din personalitatea fiecăruia? Au și dialecticienii dreptate. Bun, introducem în computer și defectele. Ce te faci, însă, ca ieșe un actor ideal mic, chel, gras, chior, buzat și, pe deasupra, și urît? Computerul nu e nici el desăvîrșit. Amestecurile astea nu se știe niciodată ce dau pînă la urmă: Struțocamila (vezi „Istoria ieroglifică” a lui Dimitrie Cantemir), Pop Aart (vezi studiul lui Dan Grigorescu). Rezultatul sintezelor, al amestecurilor, este imprevizibil. Dacă-l amestecăm pe Stan cu Bran ieșe oare un actor mai bun decît cei doi luați separat, adică împreună? Greu de presupus.

Poate ca actorul ideal ar fi acel actor în stare să joace în orice rol din orice film al oricărui regizor. Fie Orson Welles, care e aproape un actor ideal, a fost perfect în Othello, dar, după părerea mea, ar fi mai puțin perfect în Romeo sau chiar în Julieta.

E limpede că nu are nici un sens să umblăm după cai verzi pe pereți, după fantome, iluzii și fete morgane. Actorul ideal nu trebuie căutat aiurea nici din punct de vedere istoric, nici din punct de vedere geografic. El se află aici, lângă noi, în mijlocul nostru. El este acela care, orice personaj ar interpreta, orice text ar rosti, în orice context dramatic s-ar afla, din orice unghi, în prim plan sau în planul general, pe Orwo sau pe Azo, rămîne convingător și tulburător. Nu-l nevoie să călărească impecabil ca John Wayne, să sară

din pom în pom ca Johnny Weismuller, să conducă automobilul ca Teley Savalas, să tragă cu pistolul ca Charles Bronson. Nu trebuie nici să știe să joace biliard, poker, șah, septic, tenis, bridge, table sau popa-prostul. Actorul ideal este acela care, privind un cadran complicat, poate stabili fără cea mai mică greșală compoziția unei sarje de oțel, acela care poate măsura din ochi dimensiunea unei piese proaspăt ieșită de la strung, acela care se poate plimba cu logodnica (din film) cu barca pe lac și discuta fluxul tehnologic în diverse variante, acela care poate filma o secvență de zi la Satu Mare și, după un zbor rapid și sigur cu compania Tarom, o secvență de noapte la Ciocănești în sectorul agricol Ilfov, acela care poate filma simultan la Pița, Danieluc, Nicolaescu, Mihai și Tatos, fără să încurce producția și să-i învrajbească pe regizori, acela care-i poate spune „Fuji, mă, de-acilea!” și lui tat-su (din film), fără să pară snob, acela care poate rosti, la filmare, replica: „Nu sînt de acord!”, iar la postsincron, pe aceeași imagine, cu aceeași deschidere de gură, poate înregistra: „Sînt întru totul de acord!”, fără ca spectatorul să observe cea mai mică schimbare de poziție, acela care poate spune cuvîntul competitivitate într-o sinaură dubla și fără a-i trezi din somn pe spectatori.

Prin urmare, actorul ideal este. Dacă nu era, nu se povestește și scriam și eu, ca mulți alții, despre un actor real, cu atît mai mult cu cît printre actorii reali am nenumărați prieteni.

Dumitru SOLOMON

Culmea firescului

Mircea Diaconu mi se pare unul dintre cei mai talentați actori de film din țara noastră, deoarece a atins firescul fără de care nici un actor de teatru nu devine actor de film. Teatrul poate să-și permită să țină spectatorii la distanță, deoarece e problematic. Filmul însă trebuie să dea iluzia realității, dacă vrea să atragă spectatorul într-o lume care nu-i a lui.

Mircea Diaconu face parte din familia actoricească a lui Jean Gabin și Spencer Tracy... Cu o deosebire care nu ierarhizează: Gabin și Tracy aduce toate rolurile la firescul lor, în vreme ce Diaconu aduce firescul lui în toate rolurile pe care le interpretează, atît în medicul din *Mere roșii*, cît și în ospătarul din *Secvențe*... Apare din ce în ce mai limpede că Mircea Diaconu își gîndește teoretic rolurile și nu se mulțumește cu spontaneitatea talentului său.

Henri WALD

Un actor care aduce „firescul lui” în toate rolurile (Mircea Diaconu)



Actorul și... diverse

Actorul despre care vorbim aici, se-mparte, el personal — în doua: ori e ceva mai în vîrstă și în acest caz a visat mai întîi să facă teatru, ori e mai tînar și atunci încă de la naștere a intrat în viața ca-ntr-un film. Oricum, ajungînd pe platou, actorul iar se desparte și tot în doua: ori a avut trac de la început și-l mai are și azi, chiar dacă e la al nu știu cîtelea film, ori n-a avut trac nici la debut și niciodată după aceea. Cel cu tracul, la fiecare rol își spune: — Oare voi reuși un rol mare? Cel fara-de-trac își va zice: — Oare este acest rol pe măsura mea? Culmea este ca și unul și celalalt reușesc de obicei „roluri mari” chiar dacă partiturile nu le-au fost „pe măsura”; culmea este ca oricît de grozav le-ar ieși rolurile, ei vor declara invariabil ca încă n-au întîlnit „rolul vieții”... Dacă Actorul este un El, visează la un rol de irezistibil june-prim, dar care să fie în același timp și un rege Lear și un Don Quijote și un „superman” contemporan cu noi. Dacă Actorul este o Ea, îndărătul lungilor ei gene visează permanent la un rol de femeie tînara, love-story-sta, blînda, dura, casnică, emancipată, logodnică, strabunică, o lady Macbeth, o parașutistă, „o femeie cu bani” pe scurt — tot — în același rol, în același film. Cînd întîlniți pe strada Actorul (indiferent dacă în acea clipă e despartit în doua sau e întreg, indiferent dacă este un El sau o Ea), salutați-l cu respect. Macar pentru credința cu care visează la rolul vieții lui.

Tu, Actorule, mă întrebi cum să fii modern? Și acest lucru e simplu cu toate ca nu e suficient sa renunți la tîcările (sau trîcurile) meseriei. Dacă ai un rol de intelectual, nu trebuie sa fii o enciclopedie ambulanta, dar sa știi cam încotro bate azi știința, sa fii — dacă nu un om cult, unul bine informat, sa citești zilnic macar ziarul; dacă ai un rol de îndrăgostit, sa știi cum iubește un om de la sfîrșitul acestui secol; dacă ai un rol de incult (există și asemenea roluri), nu trebuie sa te fi pregătit o viață întreaga în această direcție; dacă ai un rol de conducător de colectiv, trebuie să ai un spirit responsabil; dacă trebuie sa te sacrifici, e nevoie sa cunoști bine istoria noastră și a omenirii, ca sa fii tu însuși convins de necesitatea sacrificiului. Dacă ai un rol de prost crescut și mitocan, în viața de toate zilele e obligatoriu sa fii invers, ca sa știi cît de nociva e proasta creștere; dacă intr-un alt film lupți pentru pace, atunci în viața nu te poți dezinteresa de pericolul unui război; dacă visezi la Hamlet și capeti rolul unui timpilar, nu dispera actorule, știi ca și Shakespeare avea nevoie, înainte de toate, de scîndurile scenei. Și nu poți fi modern dacă te plîngi ca n-ai timp pentru toate, azi, în secolul informaticii computerizate. Dar nici un computer din lume nu-ți va putea „prelua” meseria, nu te va putea înlocui.

Radu GEORGESCU

„Un secol a murit, trăiască noul secol!” (Gina Patrichi și Octavian Cotescu în *Saltimbancii*, regia Elisabeta Bostan)

(Urmare din pag. 52)

Un caz particular al utilizării ne-actorului îl constituie filmul de „necificație”. Așa a fost școala documentarului englez, din anii '40, a lui John Grierson, bazată aproape exclusiv pe contribuția neactorilor, conform principiului formulat de creatorul ei: „Documentarul poate atinge o intimitate a cunoașterii și o semnificație pe care n-o pot obține tehnicile înșelătoare din studio și nici interpretările inflorite ale actorului dintr-un mare centru”.

Ei sînt clasicii

Singurii cinești care au înțeles pe deplin rostul neactorului în film sînt Eisenstein, Bresson, Antonioni. Că fiecare dintre aceștia are o anumită viziune asupra modalității de a-l include pe interpretul uman în propriul sau sistem semantic, este o dovadă ca problema admite mai multe soluții, alegerea e în funcție de concepția artistică a creatorului. Eisenstein utilizează programatic neactori în perioada filmului mut, pentru că — spunea el, interpretul nu trebuie să fie decît un semn component al plasticii cadrului, corespunzător viziunii autorului asupra imaginii gîndite cu rigoare geometrică. Cineastul sovietic deține paternitatea ideii de tipaj, el își obliga neactorii să adopte aoidoma poziția, gestică, atitudinea personajelor efectiv schițate în prealabil, ignora, asadar, talentul interpretativ, punînd pe fizionomie și alură (foarte aproape de conceptul de mască, lansat de Louis Delluc). Cînd a trecut la filmul sonor, Eisenstein, conștient că sunetul evidențiază nepriceperea în rostirea expresivă a neactorului, a recurs la actori profesioniști, fara sa renunțe, însă la concepția sa compozițională.

Bresson, deși mai puțin sever cu prezența manevrabilă a fapturii umane, se apropie, totuși, mai tare de esența autentică a cinematografului,

datorită concepției sale artistice. Refuzînd, pe buna dreptate, „teatrul filmat”, el vrea să-l înglobeze organic pe interpret, ambiantele, în această viziune, careia i se adauga fobia față de gesturi și replici, prezența ideală este a ne-actorului. A ne-actorului găsit, însă, nu pe criteriul asemanării fizice sau profesionale, ci pe cel al apropierii spirituale cu personajul, ceea ce asigură o identificare subtilă. Interpretul lui Bresson, silit „sa nu joace nimic, sa nu explice nimic”, are surpriza sa se descopere dezinvolt, intr-un rol care — de-acum — îi aparține, marcat de autenticitate. Pentru Un condamnat la moarte a evadat (1956), de pilda, cineastul s-a oprit la un student la filozofie, un scriitor, un ucenic ajutor, un cineast explorator, un decorator, un critic dramatic. Abia repetițiile intense, numeroase, menite să-i dezghioace pe aceștia de atitudini mimetice, dar să-i readucă la propria lor personalitate au dus la ascetismul interpretativ care constituie caligrafia delicată a filmului.

Dacă Eisenstein și Bresson mizează, cu mijloace deosebite, pe neactorul-semn, iar neorealiiști fac actori din neactori, Antonioni, în schimb, face neactori din actori. Și pentru el „actorul este unul dintre elementele imaginii”. Cineastul italian exploatează interpretarea instinctuală, stimulînd talentul actorului doar în scopul obținerii unui comportament credibil, fara contribuția rațiunii: „dupa parerea mea, nu este absolut necesar ca un actor sa înțeleaga ce face”. Cum, dealtfel, gîndea și proceda și Eisenstein în perioada filmului sonor. Iar atunci cînd ideile se întîlnesc pe același teritoriu fertil al gîndirii artistice, caile și tehnicile de materializare nu mai interesează. Important rămîne scopul final al tuturor acestor concepții: neactorul ca element al limbajului filmic, o concretizare fidelă a unei idei propuse de regizor.

Note dintr-o oarecare biografie a minții

Palmaresuri
personale

Cu ani în urmă, îmi amintesc că citeam într-o cârtică a lui Elie Faure) o frază care mi-a trezit interesul pentru autorul ei și pentru demonstrația pe care o făcea în favoarea unei arte care pe mine mă lăsa — într-un oarecare fel — indiferentă: „Eu trec, în mediul meu, drept unul dintre cei care urăște teatrul”. Uimirea și curiozitatea mea veneau din aceea că, în mod invers — eu treceam, în mediul meu, drept cineva care iubește teatrul și nu accepta — la concurență — cinematograful.

Faptul că filmul și-a creat atît de repede un public fanatic, o teorie, teo-

tice, mi se păreau false, chinuite, neadevurate. Neadevurate — din ce punct de vedere?!

Eu iubeam cu disperare teatrul!

Îl uram pe Rousseau, pentru că nu înțelesese nimic din această fascinantă, puternică, moralizatoare, unificatoare artă care e teatrul. Lui Rousseau îi era frică — zicea el — că teatrul descompune societatea. Pentru mine, fenomenul era invers: teatrul anunța oamenilor descompunerea socială care se petrecea independent de spectacol. Rousseau era laș! Refuza să vadă că teatrul „arată” oamenilor ceea ce viața de toate zilele nu scotea

racordul decît o stare emoțională.

Dar, într-o zi, am văzut **Pierrot-nebunul**, al lui Godard. Și, atunci, s-a produs revelația. Am înțeles — pentru prima oară — că ura sau mai exact indiferența și un soi de dispreț superior, cultural, față de film, nu fusese decît o prejudecată.

Sfîntul-actor exista și acolo, pe pînză, se mișca liber (evident — relativ liber), dar aveam senzația că e vorba de libertate, de viață...

Apoi, am început să reconsider și conceptul meu de socializare, de „tribună”, care mi se părise atît de propriu teatrului între toate artele.



Eleganța mizanscenei în *Pe malul stîng al Dunării albastre*, regia Malvina Ursianu (cu George Constantin, Gina Patrichi, Maria Rotaru, Emilia Dobrin-Besoiu)

reticieni, o estetică, o critică — și chiar o filozofie, fără rădăcini, fără istorie și numai contemporană, adică folosind, adaptîndu-și situațiile filozofice cele mai noi, faptul că ea, filozofia filmului, nu-și are sprijin nici în Aristotel, nici în Nietzsche, nici în Marx, nici în Hegel, nici în Kant, Pascal sau Kierkegaard, mi se părea — ca orice „noutate” adoptată fără criterii și discernămint o chestie snoabă. (Ulterior, am ajuns la concluzia — fără legătură neapărat cu cinematograful — că snobismul e un factor de progres).

Era limita mea. O limită culturală? De educație? De neînțelegere? Poate — toate la un loc. Ce nu înțelegeam eu, în urmă cu cîțiva ani încă, era faptul că eram contemporană cu o artă nouă, care se născuse de curînd, fără gestația îndelungată a celorlalte arte tradiționale. Era pentru mine o contradicție de netrecut care însă a devenit, mai tîrziu, dialectică. Rădăcinile pe care teoreticienii cei mai noi ai noli arte, le găseau în esteticile artelor particulare, în literatură, în muzică, dar — mai ales — în artele plas-

cu evidentă la iveală sau chiar — prin formele ei concrete de manifestare — ascundea, amina, amagea.

E adevărat, teatrul meu, cel pe care-l vedeam eu astăzi, față de cel despre care învățasem, nu ajunsese la înălțimea „tribunei” publice pe care o elogiase Schiller, nu ajunsese nicio dată, sub ochii mei, la marea lui funcție socială care să „mîște” colectivitatea, s-o facă să iasă în stradă, așa cum făcuse, odinioară, mediocra „Hernani” — de exemplu.

Și apoi — era **actorul**. Acest sfînt exhibiționist care numai în teatru exista. Din această perspectivă totul, în celelalte arte — inclusiv cinematograful, mi se părea rece, calculat, elaborat, distanțat. Pentru mine, el nu era „intermediarul”, ci chiar artistul însuși. El era opera, artistul și materialul totodată de care vorbise Diderot. Era totul!

Or, filmul ce ne „arată”? O poveste care se tot sofistică după modelul ultimei mode literare, cadre după cadre construite cu măsura, calculate, în care actorii se mișcă „de aici — pînă aici”, în care se urmărea „mai curînd

„Impersonalitatea filmului” s-a transformat (repet: paradoxul mă privește!) în reversul său: am descoperit că — tocmai invers — circulația peliculei, accesibilitatea ei geografică, faptul că **acest** film se poate vedea acum în toate colțurile lumii, în timp ce spectacolul e limitat la zone umitate (dar cu cît mai nobil e astfel, actul dăruirii!), face din el instrumentul cel mai ales de unificare a conștiințelor, de legătură spirituală între grupurile umane cele mai îndepărtate și diverse.

Sfîrșesc cu o altă parafrază la un autor deja citat — Schiller. Ce sprijin puternic ar fi pentru legi și popoare dacă ele s-ar alia cu filmul — în care toate măștile cad și adevărul se instalează în instanță, incoruptibil ca Rhadamanthe. Dreptul artei de a judeca începe acolo unde se termină domeniul legilor omenești...

Mihaela TONITZA—IORDACHE

„Funcția cinematografului”, Ed. Meridiane, 1971

Orice femeie e o actriță

„Doamne, ce mult vorbești!”, îl spuneam cu toată tandrețea de care eram capabil, inhalând aburul unei pizze, „Doamne, ce mult vorbești!” — îl repetam și mai duos, — la și mănincă! — și-i puneam cuțitul într-o mină, furculița în alta, dar Pia, cu sucurile moralinel abia așa excitate, cu cojocelul pe umeri, continua campania de primăvară, vară și toamnă, pe care iarna, în pizzeria de lângă „Hotel (du) Nord”, o sintetiza mai bine ca nicio dată, deși ani se îngrămădiseră între noi, ca sutele și suțele de avertismente serioase între mari puteri, mereu obsedate că ar mai putea fi uimilite,

sintetiza care cuprindea:

„Iar imi pul pumnul în gură fiindcă ți-e frică de adevăr...”

„adevărurile tale sînt grase și confuze...”

„confunzi filmul cu viața și nu mai suport...”

„Ie confunzi fiindcă ți-e comod, ai comodități de burghez, te vrei revoluționar și nu ești decît un burghez care vrea să trăiască liniștit ca în cărți și ca în filme, fiindcă altfel de viață n-ai și pentru alta ar trebui să te chinui, și nu vrei să te chinui pentru nimic, dovadă că toate femeile au pentru tine ochi frumoși, toate seamănă cu actrițele tale, eu nu sînt actrița ta și am ochii mei care nu-s ai nimănui...”

(„ai ochii actriței din planul doi al unui Hawks și de-ai imi plăci... how-how”, o comentam ca în filmele mele mute și pergumate, dar pe gură tot asta îl spuneam: „ce mult vorbești!”)

„vorbec mult că-mi place, nu mă interesează teoriile tale estetice, nu-mi aplică mie ce crezi tu despre sonor, sonorul — nenorocirea filmului, nenorocirea femeilor, știu, am citit, vrei să-ți confirm eu frazele tale...”

„viața frazel, viața adverbului, viața în filmele de cinema, altă viață nu cunoști, cuvinte, asta e tot ce știi, ai să mori din amorul tău pentru cuvinte, o să te îngropi cu ele”.

„doamne, ce mult vorbești!” îl spuneam din nou și îl nu ascundeam că fac apel la toate rezervele mele de polițete burgheză și o rog să înceteze, să mănince pizza, de data asta e foarte bună, foarte bună ca o concizie, foarte bună ca o elipsă, și i-am pus sub nări farfuria aburindă, cum se obișnuiește la cele mai simple viețuitoare, cai, pisici, cîini, nările unui chel pe care o dată — recunosc — i-am mingăit în întuneric și înregistrindu-i conturul dur — altfel Pia era înaltă, osoasă, dar cu trăsături armonioase, mai puțin pomeții și nasul — i-am spus că i-ar ieși o mască mortuară plină de o viață a cruzimii, și ea mi-a răspuns, deloc minioasă, cu o veselie arară, „da, dar alături de-a ta...”

numai că în sinteze, umorul nu exista și întorcîndu-și fața spre mine, adulmecîndu-mă ca (pe) o floră, deschise cunoscutul paragraf al eseuului ei despre incultură:

„da, și ce dacă n-am decît normala?”

(„anormala” — imi murmuram cu brîo, ca în duetele operelor comice italiene)

„normala mea nu mi-a dat anormalitățile tale, snobismele amicilor tăi și ale tale, eu n-am să confund ce-i pe pinză cu ce-i în ciorbă, mă doare în cot că n-ai să poți juca cu mine pe profesorul Higgins, nu sînt o My fair lady, și nu știu dacă știi, în cultura ta, că Eugen Ionescu al tău, a ieșit rîzînd în hohote, ca și mine, de prostia aia, pusă și pe muzică...”

(„ceea ce nu înseamnă că nu aduci foarte bine cu Audrey Hepburn” — i-am spus-o rîspicat, căci începusem să dudui fiindcă ea trecuse la prelucrarea informațiilor, pe care eu, idiotul, masochistul, i le dădeam împotriva mea, cum era asta, cu Ionescu ieșînd de la „My fair lady” în hohote de ris ca de la o dobitoacie, și am împins-o cu nasul în pizza aceea caldă, conform cu principiul stabilit, încă de la „Balada soldatului”: dă-i unei femei de mincare și o să tacă, și o să se îmbîlzească)

„fiindcă așa vă place (trecerea la persoana a II-a plural era avertismentul cel mai serios), să plecați emoționați de la melodramă, cu lacrimi în ochi, să fredonați pe stradă Traviata, să vă lăudați că plîngeți la cinema, marii intelectuali plîng la melodrame, noi, normalii, spăim rufe, frecăm podelele, al plîns vreedată pentru mine?, ai tremurat vreedată pentru mine? cu mine ți-ai găsit să fii Humphrey Bogart, nu suport să faci cu mine pe actorul, nu suport...”

(adevărul este că amorul nostru începuse cu Gérard Philipe în „Roșu și negru”, după cum nu-l mai puțin adevărat că femeile cu cîi vorbesc mai mult și mai pătimaș, țin de tehnica sacadată a filmelor mute, cu expresivitatea lor extremă, ce se poate lipsi de cuvinte, de aceea i-am și șoptit: „hai, mănincă și taci, te vede lumea!”)

„dar știi că am stat azi-noapte, pînă la unu, să spăl și n-am putut să citesc nimic din...”

„te vede lumea” — i-am repetat,

„cum, nu te interesează ce citesc? nu te interesează ce citesc? ai discutat cu mine vreedată vreo carte? tu crezi că n-am depășit Ion Creangă?” — și pentru prima oară nu numai în acea zi, dar pentru prima oară de cînd o știam, luă cuțitul de pe masă și el luci, cu un reflex pe care doar Hitchcock știa să-l extragă dintr-un pahar cu lapte.

„Creangă nu e de depășit. La el se rămîne, draga mea. dar cîți ajung la el?” — i-am răspuns, foarte încordat, departe de Donizetti, mult mai aproape, recunosc, de Nae Gîrimea, care fixa sticlăuța cu vitriol din mina Didi-nei, toți trebuie să trecem, rași, tunși și prin acea frizerie, „continui să-ți bați joc de mine...” — constată, de data asta mai rece, așa cum se cuvenea, cînd eseuul trecea spre coda, și anume spre reluarea tuturor argumentelor, o repetare rapidă care avea să se închidă într-un: „nu-ți pare rău pentru tot ce faci?”, la care nu renunța oricîi îi

atrăgeam atenția că merge astfel prea departe, adică din iubită devine mamă, fiindcă numai mama mă întreba o asemenea aberație, dar în acea ultimă zi, sinteza nu a ajuns aici, ci Pia începu să răscrolească pizza cu cuțitul, alegând cele câteva ciupercuțe de lângă cele câteva bucățele de cîrnăcior oltenesc, și mă întrebă, meditativ, ca sărșită:

„Lumea la mine se uită, nu-i așa? da' la tine te-al uitat? De ce nu ești sincer, să-mi spui cîștit că nu mă lubești? Vii cu toate filmele pentru că nu mă lubești...”

„Îți propun să renunți la tonul nebunelor calmate din filmele neorealiste” — mi-am permis să-i sugerez, știind că totdeauna îi plăcuseră mășlinele și pacea lor.

„Tu, la ce-al renunțat pentru mine?” și puse pe marginea farfuriei alte câteva bucățele de ciuperci, exact cum după noaptea de amor, Batalov, în „Doamna cu cățelul”, alegea simburii din felia de pepene, scenă de trei ori comentată de noi, ba chiar jucată, Pia rămînînd în pat, ca lia Savina, eu mîncînd un porumb pînă la ultimul bob, de unde și termenul găsit împreună, într-o seară, la Șura



Dacilor, pentru genialitatea secvenței — tragedia dintr-un bob. Ca și atunci, la Șură, Pia își incheie coșul cu o grație necunoscută cuiva, dar — faptă fără precedent între noi — se ridică și plecă, lăsîndu-mă să-i văd, fugitiv, pe un colț de ochi, o lacrimă ca toate lacrimile.

Niciodată, dar niciodată, nu se mai întimplase așa ceva între noi: orice ne-am fi spus, nu ne lăsăm singuri fiindcă știam, fără alte precizări, că ne-am rătăci și nu ne vom mai găsi.

Cîteva zile am vrut s-o omor, din toată scena pizzeriei rămînîndu-mi doar luciul zilei pe cuțitul din mina ei. Pe urmă

— stînd și bînd o bere solitară, la un restaurant din capitală, unde am asistat la următoarea scenă: trei femei grase, vesele și în vîrstă, aflate la o masă cu un bărbat corespunzător, descoperiră că nota le-a fost încărcată de ospătarul tînăr și sobru, făcînd un mare scandal, — „da’

dumneata crezi că dacă sîntem din provincie, nu știm să socotim?” — ospătarul le reia cu scuze totalul, cerîndu-le doar „să fie de omenie”, femeile, după noua aritmetică, se liniștiră, începînd să ridă, iar bărbatul abia atunci intră în acțiune, povestind ospătarului ce-l asculta cuvințios că el a făcut șase luni reclame în București unde li s-a spus să fie necruțători, dar trebuie să gîndim cînd e cazul și cînd nu e, „fiindcă și dumneata muncești, și eu muncesc, și nu-i frumos să ne băgăm mina în buzunar”, totul culminînd cu însoțirea celor patru mușterii pînă la ușă, vesele tot, una din femei mergînd pînă la a mîngăia matern obrazul cheleaderului care-i invita să mai vină — pe urmă, vitriolat de această scenă nici citită și nici văzută pe undeva, lîșnită din real cu forța dramatică a autenticității pe care numai Pia o deține, mi-am spus — cu vehemența deciziei lui Lucien Leuwen: „Voi fi ticălos!” citind un articol de gazetă, „Eduard”, pe care Stendhal nu ezitase să-l reproducă în plin roman — mi-am spus, cu o nouă hotărîre: „Voi fi bun”, și imediat au început să se adune în mine, ca rechinii adulmecînd marilynul tras de barca lui Santiago, o mie și una de nopți și argumente, primele 8 1/2 fiind cele derivate normal din cunoscutele Idei: „Iartă-mă că te-am supărat, te rog, iartă-mă!” și „îmi pare rău cînd văd că plîngi”, celelalte, că de cît anormale, pierzîndu-se într-o frază de genul:

„Eu te iubesc, fiindcă tu urăști, ca nimeni alta, filmele cu care te iubesc pentru a te convinge că viața e film, lumea e cum este și ca dînsa sîntem noi...”

(în sprijinul acestei Idei eminesciene venîndu-mi chiar în acele zile de ruptură, această faptă uluitoare din istoria filmului românesc, și anume că în 1927, regizorul Jean Mihail a luat din piață un tăietor de lemne pentru a juca rolul unui bandit, în filmul „Lia” (nu Pia!) iar omul simplu intr-atît s-a îndrăgostit de partenera sa de platou, că a venit acasă să-și omoare nevasta)

remușcări și cugetări pe care nu i le-am putut însă transmite, nicicum, fiindcă Pia nu era nici acasă, nici la serviciu, zile și zile căutînd-o cu bilete și mesaje din ce în ce mai scurte, mai presante, tot mai puțin teoretice, de genul:

„mi-e dor de o ceartă cu tine”, semnat: Kurosawa, „recunosc că eu vorbesc mai mult decît tine”, semnat: Fellini,

„pe cine aș fi iubit dacă n-ai fi fost tu?”, semnat: H. Bogart,

„renunț la tot ce-l cult din cultură, accept să rămînă o ură” semnat: Dan Pița

„My fair lady be good” semnat: Georg Cukor Trackl, nenorocire a nenorocirilor, acest ultim bilet, coincidență groasă de melodramă crasă, ca o malversațiune a destinului, căci scriind biletul de amor în ziua de luni de după „Rapsodia albastră” (regia: Irving Rapper) la televiziune, marți nu m-am mai putut reține și am dat buzna în ICRA-ul unde lucrează Pia, am descoperit-o la masa ei de lucru și, sărînd spre ea, mi-a tăiat scurt elanul, prezentîndu-mi-i liniștită pe tînărul de lângă ea — un tip valabil care aducea bine cu lura Darie în „Dragoste la zero grade” — drept „logodnicul meu”, ceea ce nu numai că îmi întunecă mîntea, ca ori de cîte ori îi se vîră în ochi degetele unei Idei, dar mi-o și lumină, avînd în vedere că scena aceasta o văzusem alaltăieri, la televizor, cu George Gershwin și Julie Adams în rolurile principale; am revăzut, dintr-odată, toată filmografia rolurilor Piei și mi-am dat seama că:

1. Niciodată nu folosise scene din filme văzute doar cu o zi înainte, totdeauna lucrase, ca orice om normal, folosînd citate din acel film misterios derulat în deplina tăcere a cosmosului, filmul a căruil descifrare, spîndînd fie podele, fie stele, este cel mai mare chin;

2. Niciodată, Pia nu jucase în scene regizate de o mediocritate ca Irving Rapper!

„Irving Rapper, Rapper, Rapper”, îmi murmuram mergînd năuc pe stradă, în ce repertoriu am ajuns să jucăm, cu ce regiori de mina a treia lucrăm, auzi la cine recurge după ce a lucrat cu cel mai bun (fiindcă în filmul acela misterios și primordial în care un tăietor de pădure devine actor, precum din cuvîntul „amor” apare „omor”, în filmul acela nu se lucrează decît cu cel mai bun!) „Rapper, Rapper”, îmi repetam, pînă mi-a venit în minte scena cea mai tare din acea „Rapsodie albastră” — anunțarea morții lui Gershwin în plin concert — și am rămas fulgerat, pe stradă, ca de un pumnal dintr-un film pergamat, de la „paramount”.

Festivaluri



În fiecare dimineață la ora 10
discuțiile dintre cinești și
spectatori

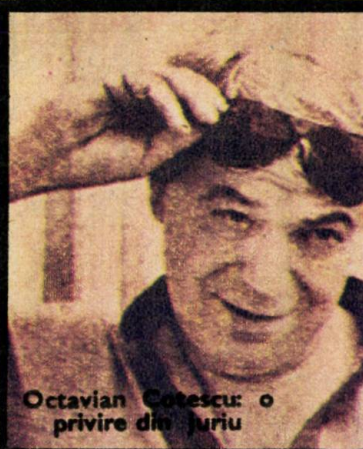
Costinești-Festivalul filmului românesc



Un pact în
vederea salvării
comediei
românești?
(Marin Moraru și
Mircea Diaconu)

Fotografii de Emilian URSE

S-a scris pe larg, la vremea potrivită, despre importantul eveniment care este, pentru cinematografia națională, **Festivalul filmului românesc**. Cu gândul la ediția viitoare, vă oferim acest scurt fragment dintr-un mult mai amplu proiect de fotomontaj... Iată deci doar câteva dintre numeroasele personalități de prezență cărora s-a bucurat, în timp, Festivalul de la Costinești.



Octavian Cotescu: o
privire din juru



Un scenarist în plină
vară: D.R. Popescu



Cu soarele în ochi —
Petre Sălcudeanu

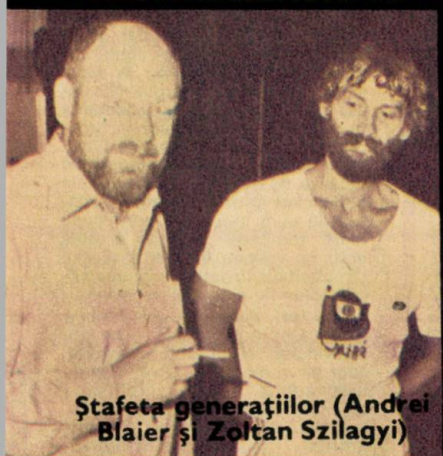
festivolu
filmulu



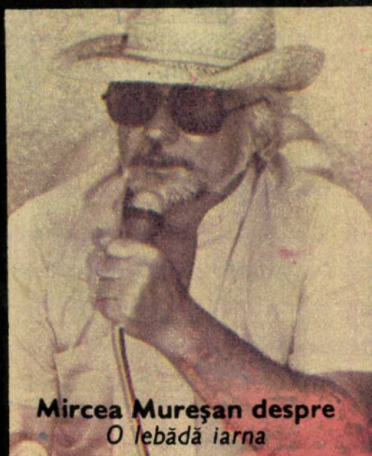
Mereu în priză
(Victor Rebengiuc)



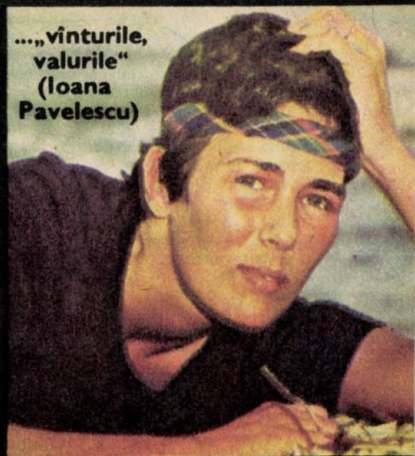
Și pe plajă poți să intri într-o discuție profesională (Iosif Demian, Sergiu Nicolaescu, Dorel Vișan)



Ștafeta generațiilor (Andrei Blaier și Zoltan Szilagy)



Mircea Mureșan despre
O lebedă iarnă



....vînturile,
valurile"
(Ioana Pavelescu)



Cvartet cinematografic (Ioan Grigorescu, Maria Ploae,
Nicolae Mărgineanu, Marin Stanciu)



Pe malul
Mării Negre:
Malvina Urșianu

O fereastră spre Planeta noastră albăstră

Anii trec ca apa... În ce an, oare, vedeam la Festivalul de la Moscova, filmul lui Mircea Drăgan **Explozia**, cu bucuria de a-l întâlni în palmaresul final al competiției, bucurându-ne totodată, cu toții, seară de seară, de glumele lui Florin Piersic și Norman Wisdom, care ne delectau după filme, la „Barul presei”, cu giumbușlucuri de neuitat? În ce an, oare, vedeam la Festivalul de la Moscova filmul lui Fellini **Opt și jumătate**, simțind cu toții plutind în aer... aerul unui film mare, de antologie, pe care istoriile filmului nu-l vor putea omite niciodată? În ce an, în timpul proiectiei filmului românesc **Mihai Viteazul** de Sergiu Nicolaescu, întreaga sală din Kremlin (unde se desfășurau pe atunci festivalurile) a aflat că operatorul filmului, George Cornea, devenise chiar în acea zi tatăl unui băiat, care urma să se numească Bogdan-Mihai? Anii trec ca apa... Festivalul de la Moscova, care s-a născut dintr-o coastă a Festivalului de la Karlovy-Vary, a ajuns la venerabila vîrstă de 13 ediții (cîte o ediție în fiecare an impar, anii pari fiind rezervați Festivalului de la Karlovy Vary)... Nu știu dacă 13 ediții înseamnă mult sau puțin, cert este că sub generoasă deviză a festivalului, „pentru o artă cinematografică umanistă, pentru pace și prietenie între popoare”, cinești din toate „lumiile” lumii (mai ales din lumea a treia) își dau binele din doi în doi ani, Moscova devenind, pentru două săptămîni, capitala mondială a artei a șaptea... Am fost de mai multe ori la acest festival deschis tuturor cinematografiilor, am văzut sute de filme care aveau să devină bunuri de preț ale spectatorilor de pretutindeni (și de la noi, firește), și m-am convins că această confruntare bienală și-a cucerit de-a lungul anilor o reputație incontestabilă în universul festivalurilor cinematografice mondiale, pastrîndu-și un sunet al ei, inconfundabil, îndeosebi datorită posibilităților pe care o oferă spectatorilor de a vedea filme de pretutindeni, din toate cele cinci continente, ale unor cinematografii de mare tradiție sau ale unor cinematografii la început de drum; festivalul de la Moscova n-a operat niciodată discriminări între maeștri și ucenici, pe ecranul său alternînd fără prejudecăți filme ale unor consacrați alături de filme ale unor necunoscuți, filme ale unor cinematografii pu-

ternice alături de filme ale unor cinematografii care abia își probează uneltele dintîi...

Nu mă voi mai întoarce cu gîndul spre primele festivaluri moscovite la care am avut privilegiul să particip. Îmi voi îngadui însă, acum, la sfîrșit de an, o rememorare succintă a ultimelor festivaluri moscovite, de la ediția a zecea încoace, cînd această prestigioasă confruntare internațională împlinea nu zece ci... 20 de ani de viață, concretizați în zece ediții,

O amplă deschidere spre toate cinematografiile lumii

Era în 1977, cînd pe ecranul festivalului de la Moscova, puteau fi văzute, laureate cu aur, filmul lui Juan Antonio Bardem, **Week-end** și **A cincea pecete** de Zoltan Fabri. Primul, un film mult aplaudat pe care spectatorii noștri au avut prilejul să-l vadă la timpul convenit, are mult din concentrația psihologică cu care ne-a obișnuit Bardem de-a lungul anilor, dar are și ceva pe deasupra, are suportul unei acțiuni spectaculoase, desfășurate pe parcursul unui week-end spaniol, în care eroul, pe motocicletă lui „tradițională”, străbate 500 de kilometri spre mare, atras de chemarea unei „mari aventuri” pe care n-o trăise niciodată. Suspens, aventura, experiențe inedite, dar dîncolo de toate acestea niște revelații, revelațiile unui „Juan de ocazie” (putem să-i spunem, în liniște, Don Juan), care descoperă, practic, lumea. Mai mult decît normal, regizorul unui asemenea film trece pe nesimțite de la comedia dezanțuită spre nota tragică bardemiană. Despre filmul lui Zoltan Fabri (și el bine cunoscut de acum) ce să mai spunem? Mai

erau și niște „argintii” valoroși, în acel an, la Festivalul de la Moscova (ale carui distincții au fost întotdeauna de aur și argint, întîi cîte una din fiecare, apoi cîte două, apoi cîte trei, pe măsura ce în programul festivalului au pătruns tot mai multe filme). Era filmul bulgaroaiel Binka Jeleazkova, **Piscina**, o „tulburare de suflet” a doi tineri care descoperea că viața nu este nici pe departe atît de simplă cît și-o închipuiau mințile lor fierbîntate de îndrăgostiți, și mai era filmul algerian **Omar**, povestea unui tînar dizolvată în povestea unei lumi. Altfel? Mai era, atunci, la Moscova, **Osinda** de Sergiu Nicolaescu, și **Amza Pellea** binemerita premii de interpretare acordat de juriu, mai era **Mama** de Elisabeta Bostan, primit cu ropote de aplauze de copiii Moscovei, primii beneficiari ai unei cariere internaționale cum n-au avut prea multe filme românești. Toate acestea erau pe vremea în care festivalul din capitala sovietică împlinea vîrstă rotundă a ediției a zecea...

Și a fost, peste doi ani, ediția a XI-a... Din nou, marile filme ale festivalului au putut fi văzute, apoi pe ecranele noastre, fapt de bun augur pentru implicarea ecranului românesc în actualitatea ecranului mondial. Va mai amintiți filmul polonezului Krzysztof Kieslovski, **Amatorul**? Vi-l amintiți, desigur, pentru că astfel de filme sincere și adevărate nu sînt prea multe în memoria nimănui. Filmul era distins la Moscova, în 1979, cu premiul de aur. Un premiu de aur meritat din plin, pentru un film care demonta, piesă cu piesă, mecanismul relației dintre un artist și arta sa, pentru a încerca apoi să-l monteze la loc, cu tandrețe și ironie, cu umor și gravitate. Nu, nu poate fi uitat cineamatorul lui Kieslovski — în interpretarea de mare firesc a lui Jerzy Stuhr — a cărei carieră fulgurantă, pornită de la cumpărarea unui aparat de filmat pe 8 milimetri, devine semn al lumii contemporane. Tot cu aur era primit atunci la Moscova filmul lui Francesco Rosi, **Eboli**, povestea dramatică și bogată în sensuri a unui scriitor exilat, petrecută în anii fascismului, undeva într-un sat uitat de vreme, în care se fac auzite, cu reverberații prelungite, ecourile lumii „de afară”. Francesco Rosi, cineast angajat prin definiție, prezenta atunci un film cu nerv politic despre implicarea

în social a conștiinței artistice. Spectatorii noștri l-au putut recepta și valida ca atare. Un cineast, deci, și un scriitor, ca personaje centrale în filmele „de aur” ale ediției a XI-a. Un compozitor, apoi, și un poet, în alte filme care și-au început cariera internațională la acel festival moscovit. Compozitorul era „crepersul” Innokenti Smoktunovski („crepers”, adică... creator de personaje, după cum îi place binecunoscutului actor sovietic să-i numească pe actori), într-un film bulgar de mare frumusețe, **Bariera** de Hristo Hristov, o poveste de dragoste în care se confruntau două destine, înainte și după „bariera” necunoscutului din ei și din afara lor. Poetul era personajul titular din filmul finlandezului Matti Marttila **Poetul și muza**, un film de mare rafinament plastic dedicat memoriei unui poet, un film dintre acelea care lasă urme durabile în amintire prin calități de atmosferă, cazul în speță fiind impresionant prin forța de transpunere și materializare în imagini a însăși poeziei. Și mai era în acel an la Moscova un film politic important, **Clipa** de Gheorghe Vitanidis, după romanul lui Dinu Sărațu, o dezbateră pe teme de imediată actualitate care aducea în obiectiv adevărata forță de creativitate comunistă față în față cu sterilitatea „veleitarilor fără acoperire”.

Filme cărora le ducem dorul

Și a fost, peste doi ani, ediția a XII-a... Ce filme, dintre cele văzute în '81 ne stăruie în amintire? Nu neapărat cele de „aur”, deși printre ele figura și **Teheran '43**, filmul lui Alov și Naumov care reface întâmplările istorice ale unui „atentat care ar fi putut schimba fața lumii”. Ne-a rămas în amintire asprimea realistă a unui film ca **S-a întâmplat la Huayanay**, al aceluiași regizor peruan, Federico Garcia, care se impunea în urmă cu patru ani tot la Moscova, ne-a rămas în amintire „radiografia” ipocriei morale din Portugalia antebelică, care stigmatiza destinul unui tânăr, în filmul **Ceață de dimineață** de Lauro Antonio, ne-au rămas în amintire sensibilitatea și poezia filmului spaniol **Gary Cooper carele ești în ceruri** al regizoarei Pilar Miro (pe care aveam s-o întâlnesc, peste doi ani, în juriul festivalului), povestea unei regizoare de teatru care-și revede propria viață, oamenii pe care i-a cunoscut, obiectele înconjurătoare, întâmplările cotidiene ale existenței într-o lumină nouă, cauzată de o situație-limită. În același context de filme cu o personalitate artistică ieșită din comun se înscrie și filmul românesc **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu, după scenariul lui George Macovescu, clipe de viață și clipe de lacrimă din lumea satului românesc în anii primului război mondial; „diploma specială a juriului”, o dovedește și timpul a



Tulburător ca întotdeauna
(Amza Pellea în *Ostade*, regia Sergiu Nicolaescu)

fost o distincție destul de mică pentru un film de o calitate estetică ieșită din comun. Și, în sfârșit, pentru a ne opri aici cu rememorările, ne-a mai rămas în amintire încă un film, acela al polonezului Tomasz Zygałdo, **Fluturile de noapte**, o parabolă care dă de gândit, despre drepturile și îndatoririle oamenilor față de oameni...

Și a venit ediția a XIII-a... Au trecut câteva luni de la cel de al treisprezecelea festival moscovit și acum cînd calendarele își schimbă cifra anului, putem vedea mai limpede ce a lăsat durabil această nouă confruntare internațională. Un film de „aur” este, neîndoios, **Vassa** de Gleb Panfilov, ecranizare după cunoscuta piesă de teatru „Vassa Jeleznova” de Gorki, în care rolul titular este interpretat de o actriță minunată, Inna Ciurikova (v-o mai amintiți din **Începutul** aceluiași re-

gizor?), un film de mare concentrație expresivă, fără nici o „florică de stil”, în care pînă și respirația aparatului de filmat se oprește parca, pentru a lăsa să se audă, să se simtă și să vibreze replicile textului. **Amok**, film al marocanului Souheil Ben Barka, este de asemenea un film care va rămîne, va rămîne pentru că se fac bine simțite în el convulsiile lumii contemporane: majoritatea filmărilor s-au realizat într-un Johannesburg cuprins de febra mișcărilor populare împotriva discriminărilor unei falimentare politici de apartheid. Dintre „argintii” ediției, de asemenea, sînt cîteva filme care vor rămîne. Unul este **Doctor Faustus**, ambițioasă ecranizare a romanului cu titlu omonim al lui Thomas Mann, datorată unui regizor care și-a dedicat mulți ani din viața acestei temerare întreprinderi, Franz Seitz. Un film greu,



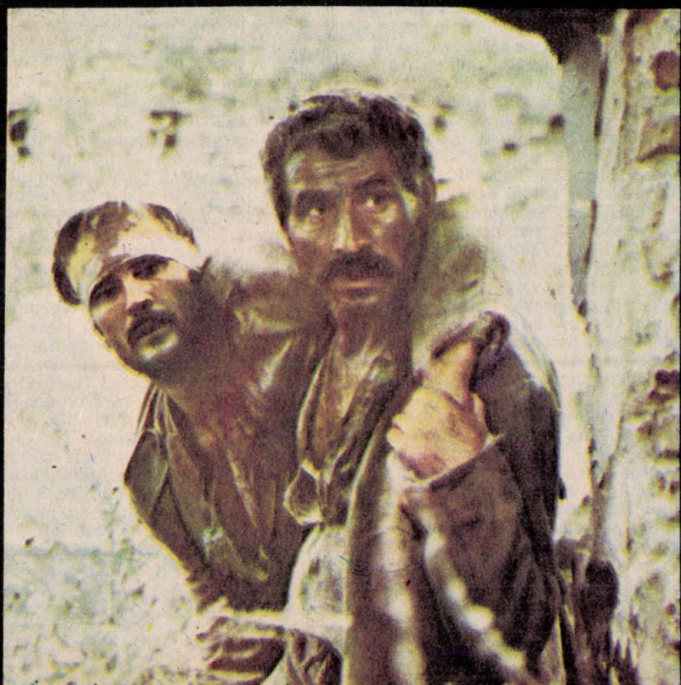
O actriță totală: **Ljudmila Gurcenko** (în *Mama*, regia **Elisabeta Bostan**)

da, care a depășit așteptările (pentru că, sinceri fiind, cine se aștepta ca acest roman fundamental să poată încapă într-un film?), și care a izbutit să redea cu impresionanta forță artistică atât tragedia poporului german atras fără de voie în „pactul cu diavolul” hitlerist, cât și implicațiile profunde ale relației creatorului cu epoca sa, dramele scriitorului însuși. Cu argint au mai fost distinse la Moscova două filme de actualitate: filmul bulgar **Echilibristică** de **Ludmil Kirkov**, în care personajul principal este o echipă de filmare în timpul turnării unui film, echilibrul precar al relației cinematografului cu viața preocupându-i în mod special pe autori, apoi filmul slovac **Ea păștea cali pe beton**, o comedie inspirată din lumea satului, semnată de **Stefan Uher**. Dincolo de aur și argint? Destule filme bune încă, printre care **Întoarcerea din iad** de **Nicolae Mărgineanu**, o pelicula cu personaje solide și interpretari actoricești de mare autenticitate, datorate unor buni actori ca **Maria Ploae**, **Ana Ciontea**, **Remus Mărgineanu** și **Constantin Brânzea**, o pelicula cu virtuți imagistice de excepție, datorate unui operator-artist ca **Vlad Paunescu**, o pelicula de mare concentrație realista despre tragediile războiului (primul război mondial fiind timpul de desfășurare a unei acțiuni dramatice, inspirată de o povestire a lui **Ion Agârbiceanu**), o pelicula cu o construcție cinematografică sobra și echilibrată, pe

care publicul moscovit a primit-o cu aplauze. A mai lasat în urmă și alte filme valoroase concursul cinematografic din vara lui 1983. Filmul australian **Iarna speranței**

lor noastre de **John Duigan** — cu o actriță senzațională în rolul principal, **Judy Davis** —, filmul englezesc **Frances** de **Graeme Clifford**, de asemenea cu o actriță

Rigoare și dramatism în *Întoarcerea din iad*, regia **Nicolae Mărgineanu** (**Constantin Brânzea** și **Remus Mărgineanu**)



1981 — Diploma specială
a juriului pentru

Lumina palidă a durerii
(regia Iulian Mihu).

Cu Violeta Andrei
și Siegmund Siegfried



mare în rolul titular, Jessica Lange, interpreta a unui personaj real, actrița americană Frances Farmer, a cărei biografie constituie unul dintre cele mai palpabile subiecte de film cu putință... Și alte, și alte titluri de filme vor dura în amintire: **Aicino și condorul** de Miguel Littin (al treilea „aur” al ediției, un film despre lupta de eliberare a poporului nicaraguan), **Demonii în grădina** de Manuel Guttierrez Aragon (un film spaniol a cărui acțiune se petrece în anii imediat următori războiului civil), filmul elvețian **Matloș** de Willi Hermann (cu atmosfera de **Amarcord**) și — deloc în ultimul rând, deși filmul a lipsit din palmaresul juriului — **Outsiderii** de Francis Ford Coppola, un film dramatic și de mare vibrație civică despre cauzele și consecințele delincvenței juvenile în America contemporană. Cam atât despre concursul propriu-zis. Dar ce a fost dincolo de concurs și dincolo de filmele lui?

Ca în fiecare ediție, multe filme în afara de concurs au polarizat interesul general în timpul festivalului moscovit. **Gandhi**, filmul — „miracol” al lui Richard Attenborough, care a raportat în 1983 nici mai mult nici mai puțin de opt premii Oscar, a umplut pînă la refuz marea sală a festivalului în două nopți consecutive (una dintre proiectii începînd după miezul nopții). Cu aplauze îndelungi a fost salutată compoziția actoricească de-a dreptul incredibilă, realizată de Dustin Hoffman în fil-

mul lui Sidney Pollack, **Tootsie**, un travesti fără egal, cred, în lumea filmului, chiar dacă avem în vedere ca Asta Nielsen a jucat, cîndva, pe Hamlet. Cel mai recent film al lui Nikita Mihalkov, **Fără**

Programul alternează filmele consacrațiilor cu filmele unor necunoscuți

martori, un film cu numai două personaje „între patru ochi”, interpretate de Mihail Ulianov și Irina Kupcenko (ce actori formidabili!) mi s-a parut că bate la porțile capodoperei. Și așa mai departe. În fiecare ediție a festivalului au putut fi văzute, în afara de concurs, capodopere... La ediția trecută am văzut **Agonia** lui Elem Klimov... Cu alți doi ani în urmă s-au putut vedea **Siberiada** lui Andrei Mihalkov Konecalovski, **Apocalipsul**, azi de Francis Ford Coppola și **Repetiția de orchestră**

de Fellini... Cîți ani au trecut de cînd vedeam **Opt și jumătate**?...

Anii trec ca apa... Raj Kapoor arată azi ca un bunic cuminte (și „ce fecior frumos era” la primele festivaluri moscovite!), într-o seară din vara lui '83 portarul de la hotelul „Rossia”, vai, nu-l recunoștea și nu-l lăsa să intre... Fiul lui Grigori Ciuhrai, Pavel, abia se naștea la prima ediție a festivalului, iar astăzi este regizor cu „carte de vizită”... Locul „vrajitoare” Marina Vlady de ieri l-au luat alte și alte vrajitoare de farmec ale cinematografului francez, Claude Jade sau Catherine Patou... Cîndva, demult, ne întîmpina amabil și saritor un tinerel la început de cariera cinematografică, Emil Loteanu, care ne întîmpina și azi, cu aceeași amabilitate dar care între timp a devenit artist al poporului... Da, anii trec ca apa... Dacă tragem o linie și adunăm, putem ajunge fără nici o dificultate la cea mai firească dintre concluzii: festivalul de la Moscova a oferit, încă de la începuturile sale, o amplă deschidere spre toate cinematografiile lumii (peste o sută de steaguri au fluturat deasupra festivalului la ultimele ediții). Anii trec ca apa, da, festivalul de la Moscova a împlinit 13 ediții, deși parca ieri participam la primele sale „ieșiri în lume”. A intrat în amintire și ediția '83, lăsînd, printre alte semne durabile, și pe acela al unei remarcabile (și remarcate) participări românești.

Călin CĂLIMAN

Cannes '83

Profesiunea reporter, azi



Reportera,
în căutarea
unor urme
de familie,
descoperă
sufletul
unei țări:
India
(Julia Christie
în *Căldura
și praf*)

Bineînțeles că toate îndeletnicirile sînt — pot fi! — frumoase. Eu una — fiecare cu Paradisul său — nu-mi pot imagina o meserie mai minunată decît cea de reporter: un bărbat, o femeie cutreierînd țara cu casetofonul, cu aparatul de filmat pe umăr, cu carnetul în sac, cu pixul în buzunar, imprimînd pe bandă cuvinte și imagini, oameni, drumuri, șantiere, miriști, autobuze la ora de vîrf, sărbători de familie: mirii împlinesc 50 de ani din ziua în care ea și-a pus pe creștet cununa de lămîiță.

Nu spun că Poiana Narciselor nu-i plăcută, dar eu una dau toate narcisele plus toate mixandrele pentru un drum în munți ca să stai de vorbă prin viscol, cu țurțuri la nas și promo-roacă pe buze, cu tinerii călăreți pe stilpi de înaltă tensiune. Ce fac ei

„Detectivul”
zilelor noastre:
ziaristul-justițiar

acolo se numește „faptă eroică” dar ei au oroare de vorbe mari, glumesc, povestesc cum se poreclesc între ei, iar cînd îi întrebi de unde atîta curaj, atîta temeritate, îți răspund aproape uimiți: e normal.

A fi reporter, după mine, nu e o

meserie, e o șansă. E o șansă să spui: clipă stail și clipa, într-adevăr, să se oprească. Bineînțeles, toate îndeletnicirile sînt — pot fi — frumoase, dar — fiecare cu masochismul lui — îmi doresc să fiu surghiunită în Valea Reportajului și condamnată pe viață, să întreb, să întreb, să întreb, și să notez, să notez, să notez pînă cînd degetele devin surcele încovrigate pe pix. Un pix, pe urmă alt pix, pe urmă altul, pentru că întrebății răspund. Răspund la întrebări și răspund la multe la care tu, întrebătorule, nici n-ai visat. Și sînt mulți, mulți, foarte mulți. Dacă ai nota tot ce vor, tot ce pot să-ți spună ți-ar trebui un tren și-n fiecare vagon tone de pixuri. De pixuri și de semne de întrebare.

Ce spun eu mai sus, fără îndoială, exprimă o atitudine strict personală. Dar e chiar atît de subiectivă?

• Ploaia cu reporteri

Ziaristul cu bloc-notesul și cu stiloul — reporterul; ziaristul cu aparatul de fotografiat-fotoreporterul; ziaristul cu aparatul de filmat — telereporterul; ziaristul pur și simplu a devenit una din figurile cele mai reprezentative ale societății moderne. Ponderea lui în cinema e din ce în ce mai mare. Explicabil! Dacă scriitorul este secretarul epocii lui, filmul este și el script-boy-ul aceleiași epoci. Consumind tot ce se petrece pe platourile vieții, epoca nu poate să-l ocolească pe acest reporter și îi acordă din ce în ce mai mult, din ce în ce mai des un rol de prim-plan. De obicei, rolul justițiarului fără voia lui, dar cu voia realității care se rostogolește mereu în jurul nostru și uneori peste noi.

În fapt și de fapt ziaristul a început demult să disloce pe clasicul detectiv. Ba chiar să-l înlocuiască. El, reporterul, este cel ce caută nu atât pe asasin, ca persoană, cât adevărul, ca idee. El, ziaristul, caută adevărul nu numai pentru că e pus, e însărcinat, e plătit să o facă. Imboldul lui încheie cel mai adesea o frenezie justițiară. De cele mai multe ori această frenezie îi periclitează cariera, îl face să se expună de bunăvoie la mari pericole. Îl face să-și riște viața. Pentru ce? Pentru recompensa de a scrie un articol în care să spună: „acesta-i vinovatul! Acesta-i nevinovatul!” Recompensă platonică, recompensă care nu raportează. Cel mult îl aduce retrogradarea sau o amenințare scrisă cu litere decupate din ziare. Această frenetică și primejdioasă goană după adevăr multora le poate părea donquijotescă. Multora dar nu ziaristului, în special ziaristului din filmul politic italian, interpretat adeseori de un Franco Nero îmbrăcat bineînțeles în trenzi, răscolind arhivele tribunalelor noaptea, pe furis. Vinovatul, de cele mai multe ori, este cel mai respectabil personaj din distribuție. În orice caz, cel mai bogat, cel mai puternic. Pe el îl fulgeră Franco Nero cu privirea lui de culoarea florii de nu-mă-uita.

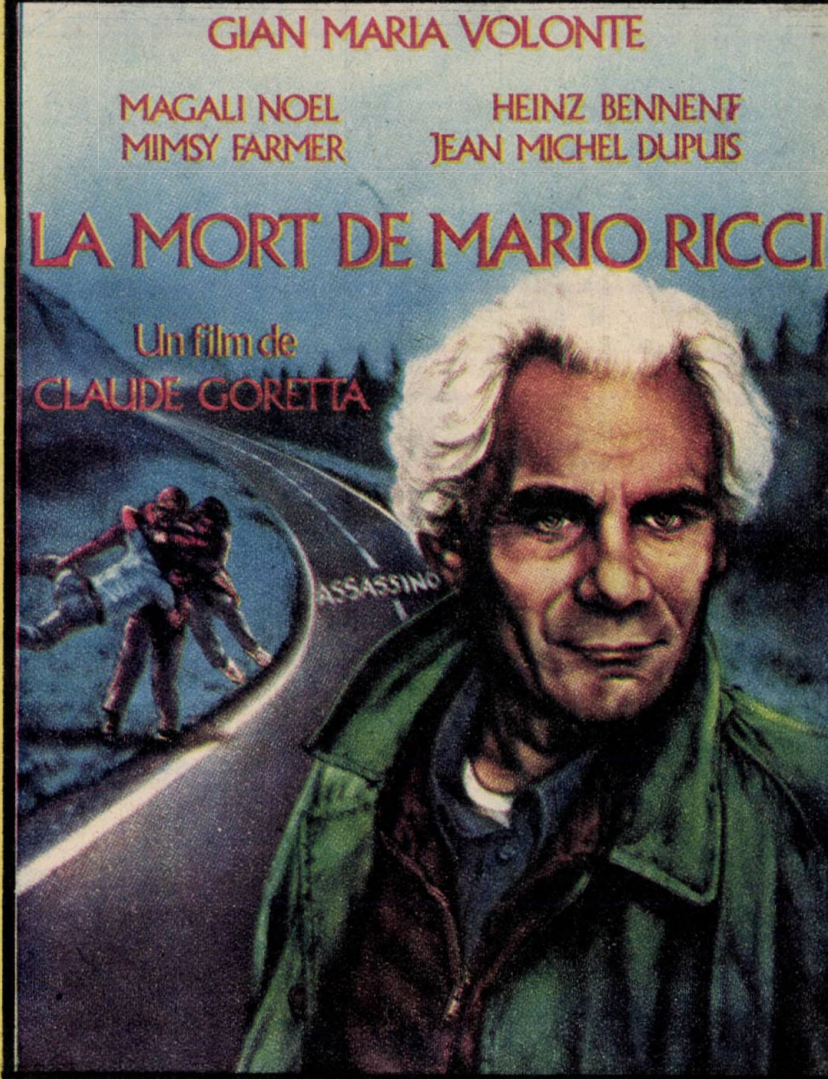
• Cu orice risc...

Filmul militant italian a lansat ziaristul justițiar „pentru alții”, iar filmul „de artă” american a lansat, tot prin intermediul unui italian, Antonioni, ideea unui ziarist justițiar „pentru sine”. Pe Jack Nickolson din *Profesiunea — reporter*. Mai exact spus, „profesiunea — fost reporter” pentru că el, reputatul reporter de televiziune, el, freneticul, s-a săturat într-o bună-zi de minciunile pe care le spune, sau mai bine zis de jumătățile lui de adevăr, și-a lăsat aparatul de filmat undeva, la marginea unui pustiu și a încercat să-și schimbe identitatea, să devină o altă persoană, nu interesa cine, de pildă, omul care a murit în camera alăturată, într-un hotel sordid de la marginea deșertului. Încercare zadarnică. Nimeni nu poate ieși din propria lui piele; nimeni nu se poate despărți de propria lui umbră. Nickolson rămâne până la moarte și dincolo de ea, de profesiune reporter. Reporter, adică omul al cărui rost pe pământ este să caute adevărul. Să-l caute și să-l divulge. Dacă e nevoie să-l strige, iar dacă nu se poate să-l șoptească.

Ziaristul din *Cadavre de lux*, filmul lui Francesco Rosi, spune adevărul polițistului, lui Lino Ventura, un Ventura pătrășos, grav, concentrat, fără șarm de play-boy, fără spirite de șarmant cu orice preț. Ziaristul se întâlnește cu polițistul undeva într-o piațetă. Un colț de oraș cu puștii gălăgioși, unde susură o fîntînă. Pe bancă, în apropiere, un orb cu un cîine lup. Burta cîinelui e înfășurată într-o banderolă pe care a fost cusută o cruce roșie. Nimeni nu e în jurul polițistului și al ziaristului decât un copilăș pe tricicletă, și un nevătător, și un cîine cu banderolă. Sub banderolă, o cutiuță care înregistrează. Înregistrează tot. Asasinii nu-s de față, dar au trimis acolo un patruped. Lino Ventura — polițistul! — va pieri în

scena următoare, iar într-o scenă pe care filmul n-o mai arată, dar ea va veni, fără îndoială, după ce pe ecran va apărea cuvîntul „fine”, în scena următoare va pieri incoruptibilul care știe prea mult. Ziaristul, ziaristul justițiar. Ziaristul știe. Știe că moartea următoare este a lui. Dar nevoia de a spune adevărul este mai puternică decât însuși instinctul de conservare. Așa se întâmplă și cu Jane Fonda în *Sindromul...* Marea actriță joacă aici rolul unei reportere de televiziune care cu orice risc hotărăște să spună, să strige un mare, un groaznic adevăr. Iată de ce (observați că în ultimii ani funcția justițiarului încearcă nu să se feminizeze, cum zic unii, ci să se

Un mare actor (Gian Maria Volonté) jucînd rolul unui reputat reporter TV în filmul lui Claude Goretta:
Moartea lui Mario Ricci



umanizeze prin apariția și a unor jurnaliști, respectiv ziariști, care aparțin și celeilalte jumătăți de omenire!) Iată, zic, că unul din personajele-cheie din cinematografiile lucide și angajate este el, confratele nostru, care poartă în buzunar un buletin de identitate. În buletin se consemnează: ochi albaștri, căpui sau verzi, dar profesiunea invariabil aceeași. Profesiunea reporter.

• Să treci prin zid

Profesiunea — reporter, filmul lui Antonioni, a continuat, dar mai ales a deschis un drum. În acest film, un ziarist își riscă viața și, până la sfârșit, își da viața undeva, foarte departe de frumosul oraș în care-și avea redacția, unde ar fi putut să trăiască foarte confortabil. Foarte calm. Tipul acesta de corespondent special pe frontul descoperirii adevărilor incomode apare, cum ziceam, din ce în ce mai des și nu numai ca personaj printre

altele, nu numai ca pată de culoare, cum se întâmplă în perioada interbelică: vă amintiți tipul acela de zgometos care da buzna prin hoteluri, pe la recepții, cu aparatul de fotografiat gata de atac, cu pălăria pe ceafă, cu gulerul de la trenzi ridicat căutînd agitat diva care se ascunde de el, care vrea să fie lăsată în pace, care vrea să-și trăiască și ea viața ei de femeie îndrăgostită. De ce nu-l dau pace toți acești tipi de profesiune indiscreți, insistenți, impertinenți?

Să recunoaștem, s-au schimbat proporțiile personajului, deși, uneori, el poate apărea tot într-un plan doi sau trei. Așa cum se întâmplă în **Gandhi**. Candice Bergen acceptă aici un rol relativ minuscul. Minuscul dar foarte important, căci ea este reportera, „corespondentul special al revistei „Life” care-l interviuează pe Gandhi înainte de asasinat. Lui Gandhi — se știe — nu-i placeau interviurile, dar pe ea o accepta. Cu o singură condiție. Să învețe să toarcă! Si iat-o pe antiseptica, emancipată

jurnalista de la „Life” chinîndu-se — de asta data, fara prea mare talent — sa rasuceasca firul de bumbac.

Din ce în ce mai des ziaristul, „istoricul clipei”, parasește fundalul sau rolul secundar și devine protagonist. Așa se întâmplă în filmul lui Goretta, **Moartea lui Mario Ricci**, care în ultima ediție a Cannes-ului i-a adus lui Gian Maria Volonté premiul de interpretare masculină (aici reporterul este o vedetă la televiziunii care vine să interviueze un savant specializat „în problema foamei”, un om exasperat că se vorbește, se vorbește, se vorbește, dar nici unul din proiectele sale nu sînt puse în aplicare). (Despre acest film am scris pe larg). Așa se întâmplă în filmul lui Yvory, **Zăpușeală și praf**. Protagonista, Julie Christie, este o ziaristă londoneză. Ea sosește în India să caute urmele unei mături dragi, răpusă acum cîteva decenii de prejudecățile coloniei engleze. Căutînd urmele, tinăra femeie face o dublă descoperire. Se descoperă pe ea însăși și descoperă o țară care arată cu totul altfel decît în legende sau în povestirile de familie.

Este explicabil de ce scenaristii își aleg un erou „de profesiune reporter”. Reporterul e cel care caută, cel care întrebă. Este cel care trece cu cel mai mare firesc de la un mediu la altul. El poate străbate, de altfel, aproape toate mediile, pentru că el e singurul a cărui legitimitate poate fi și un passe-partout. Cineastul, autorul asta își dorește! Să găsească pe cineva care să poată trece, credibil, prin structuri sociale și dacă se poate și prin zid. Să poarte firul suspensului cu o patimă legitimă. Și cine nu știe că, aproape fără excepție, această profesiune — profesiunea-reporter — nu se poate face decît de la a anume temperatură în sus? Nu poți să fii cardiolog și cosmonaut. Nu poți să fii reporter și placid!

• Un film mare — o cinematografie „mică”

Unul din filmele care a făcut o foarte bună impresie anul acesta la Cannes a fost **Anul tuturor pericolelor** de Peter Weir. Film australian. Produsul deci al unei cinematografii care nu izbuteste, nici în anii norocoși, să dea mai mult de 20 de filme la 365 de zile. Ce contează! Pînă în anii '60, filmul australian nu exista decît sub forma unor biblîi sub semnul mimetismului britanic. Australia nu exista cinematografic decît ca partener întotdeauna dezavantajat. Era folosită mai ales pentru vaste coproduții. Marii producători aveau nevoie de decorul ei, un decor relativ ieftin pentru westernuri fastuoase. Și „decor” exista și încă mai există. Producătorii se bazu și se bazează pe o natură feroce: junglă, cicloane, cutremure, potopuri și canicule (nici un centimetru pătrat din continent — zic locuitorii — nu se află în securitate). Decolarea filmului australian s-a produs în anii '70 în urma unor întâmplări norocoase, dar și a unor măsuri administrative care înțelegeau că un public de 15 milioane nu poate asigura subzistența unei cinematografii. „Pentru a supraviețui, cinematograful australian trebuie să se exporte!” S-a format o școală națională de cinema (școală la propriu!). Școala a devenit

Un reporter în viltoarea evenimentelor sau Mel Gibson (poreclit Garbo-masculin) în filmul australian *Anul tuturor pericolelor*



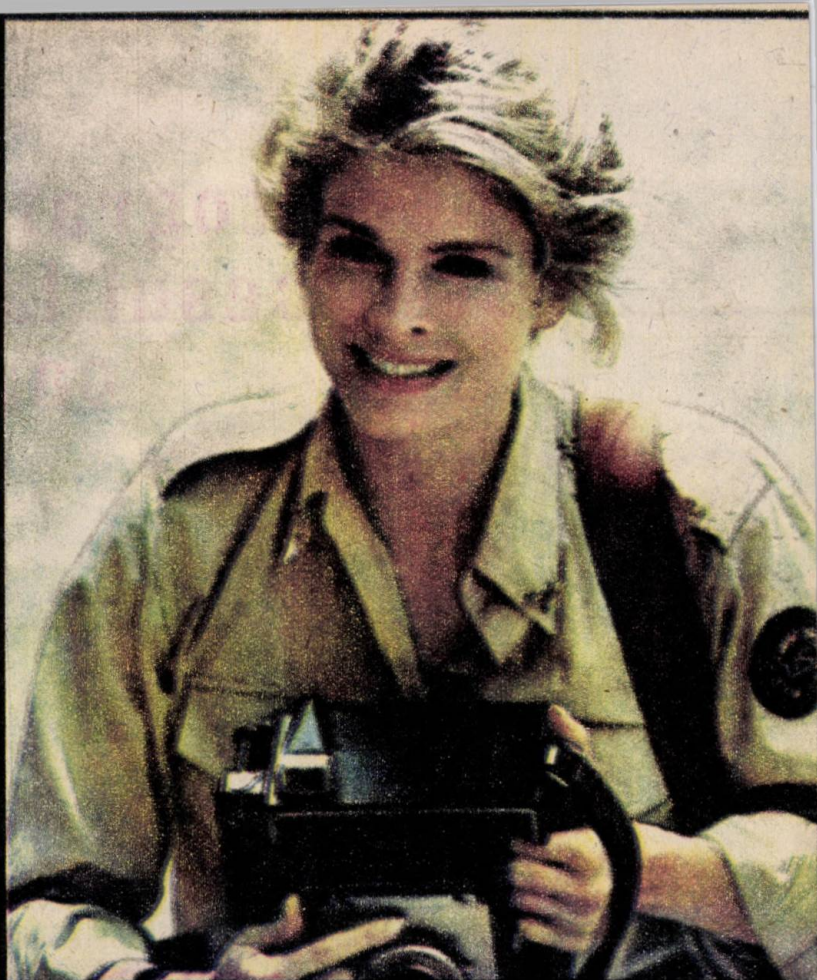
În scurtă vreme o școală în sens de pepinieră. Peter Weir! George Miller! Gillian Armstrong! — Nume de circulație mondială. **Un lung week-end! Breaker Morant! Cariera mea strălucită!** — Filme de circulație mondială. Afirmatia din „Time” poate fi discutabilă, dar nu poate fi trecută cu vederea. Ce zic cronicarii de la „Time”? Ei zic așa: „Anii '40 aparțin neorealismului italian. Anii '50, noului val francez. Anii '60, cinematografiilor din Estul Europei. Anii '80 aparțin australienilor”. Subsemnata vede în ultima propoziție un exces, dar și o halcă de adevăr.

Peter Weir, autorul filmului la care mă refer, **Anul tuturor pericolelor** — este șeful — deocamdată — necondiționat al acestei școli coborâte parcă cu hîrzoșul din cer acum zece ani. Nici acum, după un deceniu, ea — școala australiană — nu încetează să lase perplexă o întreagă lume cinefilă.

Și acum să ne întoarcem la acest film care a reprezentat un eveniment al Cannes-ului '83.

Acțiunea se petrece, undeva, într-o țară asiatică într-un moment de maximă congestie socială. Manifestații, focuri de armă. E un moment în care mulțimea renunță să mai fie tăcută. Sintem în plin război civil. În culise se pregătește un puci. Moleșiți de toropeala tropicală și de whisky, blocați în fața unei realități din care nu-nteleg nimic, confrății preferă să-și petreacă zilele la Club, așteptînd știrile oficiale. (Peter Weir, regizorul, a manifestat întotdeauna un soi de dispreț pentru europeanul incapabil să înțeleagă Asia. Pentru că „maniheismul european” — zice el — „nu înțelege că ne aflăm pe un continent în care forțele opuse se află într-un continuu balans și că, în realitate, niciodată, nici una nu triumfă cu adevărat”.

Protagonistul filmului este un tânăr jurnalist australian. Pînă atunci lîncezise la radio. Hazardul nu-l servește, dar el îl aștepta cu impaciunea. Și acum, iată, ocazia! Și iată și o latură mai puțin vizibilă a personajului, ca personaj robot. Iată ambiția! Căci reporterul se azonează în luptă ca un justițiar, este adevărat, dar justițiarul e, de fapt, un mare ambițios. El dorește să dea prima mare lovitură a carierei sale, să pună mîna pe scoop-ului anului. Pentru a atinge această țintă nici un mijloc nu e de nefolosit (în afara „mijlocului” tragic propus de eroul din *Network*, „erou” gata să se sinucidă în fața camerei pentru a-și menține cota). Aici eroul n-are chef să se sinucidă. Dar viața — da! — e dispus să și-o pună la bătaie. El, reporterul, se împrietenește cu un fotograf local — o figură cu adevărat de neuitat, căci e vorba de un fel de pitic cu alură exotică, un știe-tot, vede-tot, combină-tot, o vieteate minusculă dar lute de mînte și de picior. Un tip extrem de special. În afara lui, filmul e de neconceput căci el, fotograful lili-putan, el în care s-au condensat miturile și cultura unei țări îndepărtate, el cu relațiile lui încălțate, cu pasiunea lui pentru Tolstoi, cu dosarele lui clasate metodic, între două „fapte bune” comise, în secret, „pentru suflet”, el dă povești un suflet enigmatic (la conferința de presă aflăm cu stupeoare că personajul e interpretat de o femeie și anume de Linda Hunt, o acțrită cit un degetel, dar cu remarcabile succese pe Broadway!). Simpa-



Un star acceptă un rol minuscul ca să joace rolul ziaristei care i-a luat ultimul interviu lui Gandhi
(Candice Bergen în *Gandhi*)

tica aschimodie devine ciceronele ziaristului, într-un haos pe care, cum ziceam, confrății îi privesc siderați și imobili. Cu minusculul prieten alături — alături e un fel de a spune, pentru că de cele mai multe ori îl poartă pe umăr — ziaristul izbuteste să pătrundă mistere de nepătruns. Sfirșitul filmului e, într-adevăr, cam dulceag, dar tot ce se întîmplă pînă la scena finală, cînd ea (o diplomată fermecătoare amestecată în treburile nu tocmai diplomaticești), ea, zic, îl așteaptă pe el în avion și cel doi pleacă împreună. Scapă prin minune! Deci tot ceea ce se petrece pînă la acest epilog very, very happy se urmărește cu sufletul la gură. Reușita filmului îi datorează foarte mult interpretului principal, lui Mel Gibson, care este, la ora de față, vedeta numărul unu a tinerei generații de actori. Celebritatea i-a adus-o brusc un film de o violență puțin obișnuită, interzis de cenzura franceză. E vorba de *Mad Max*. Actorul — declară — că ar vrea să-l uite. Nu se știe dacă izbuteste, dar Hollywood-ul face tot ce poate — și el poate să ofere contracte fabuloase, „cu cifre

fără precedent”. Din nou perplexitatea! Acest actor supranumit Garbo-masculin, la fiecare nouă propunere, mai fabuloasă, desigur, decît precedenta, răspunde invariabil: *no! no! no!* În plus, domnul Garbo, respectiv Mel Gibson, declară: „pentru nimic în lume Hollywood-ul nu mă va avea. N-am chef să devin un produs pe bandă rulantă”. „Dar ce-aveți chef să deveniți?” Actorul declară — sintem la conferința de presă — că vrea „să devină un actor adevărat”. Cîțiva participanți se uită la el uimiți, ca și cum interviuevatul ar fi mărturisit că vrea să devină crocodil.

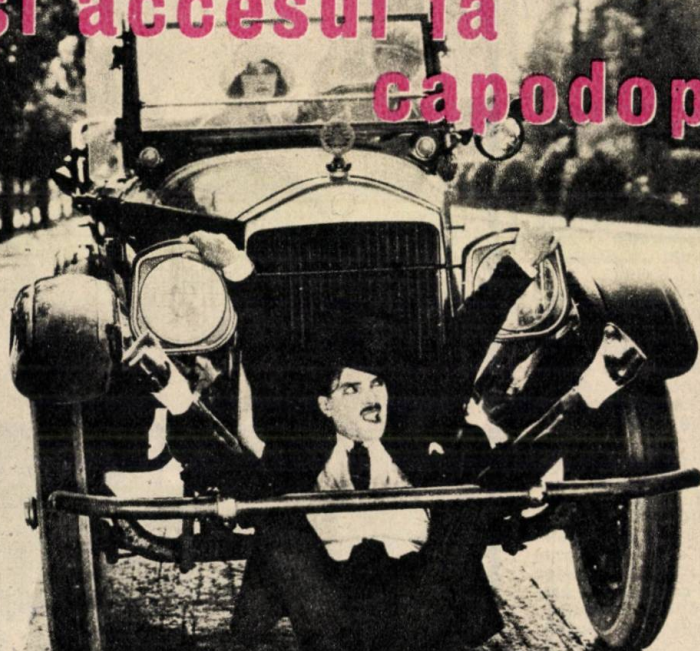
Ce vreți? Normalitatea rămîne, în continuare, cea mai nesăbuită extravaganță a star-sistemului.

...Așa cum ziaristul — reporterul în speță — devine una dintre cele mai proeminente figuri ale cinematografiei planetare.

Ecatrina OPROIU



Cinematograful și accesul la capodoperă



Un clasic al gag-ului:
Max Linder

Cuvîntul *capodopera* are două sensuri. Unul ese acela pe care i-l da Dicționarul explicativ al limbii române: „operă artistică de o valoare excepțională”.

Altul, mai vechi, e legat de cutumele artizanale și înseamnă lucrare menită a dovedi însușirea unui meșteșug. Francezii numeau *Chef d'oeuvre*, germanii *Meisterwerk* o asemenea probă prin care un muncitor își dobindea calificarea de cizmar, croitor, dulgher sau măcelar, ca în scena foarte reușită din filmul lui Verolu, *Dincolo de pod*, după „Mara”. Un sens trimite la ceea ce izbuteste să exprime o înfăptuire umană pe tărîmul literaturii și artelor. Capodoperele sînt chintesente ale unei culturi, creații geniale în care omenirea își regăsește mereu aspirațiile ei profunde, fundamentale: *Venus din Millo*, „Iliada” și „Odiseea”, „Oedip-rege”, David și Moise, *Giconda*, „Divina Comedie”, „Don Quijote”, „Hamlet”, „Romeo și Julieta”, *Rondul de noapte*, „Faust”, „Flautul fermecat”, „Simfonia a IX-a”, „Război și pace”, „Frații Karamazov” etc.

Nu perfecția le caracterizează, ci măreția. „Iliada” cuprinde și pasaje fastidioase, unde chiar criticii, spun-eau că i se întîmplă și lui Homer să „doarmă”, *Venus din Millo* n-are

Ați remarcat că,
în materie de
film, nu se prea
vorbește de
capodopere?

brate; în piesele marelui Will există numeroase scene lăsate de obicei afară la reprezentatii. Dar cusururile, cite le-ar avea o capodoperă, nu fac să scadă uriașa ei bogăție.

În judecățile noastre artistice se păstrează, totuși, ceva și din al doilea sens al termenului. Ne surprindem cîteodată dînd calificativul de capodoperă unor scrieri, compuneri muzicale, tablouri sau sculpturi fără anvergura dar desăvîrșite ca realizare. Ron-sard și Gautier, Arcimboldo și

Bernini, Palestrina și Scarlatti, Mari-vaux și Oscar Wilde, iată cîteva nume de artiști care smulg asemenea apre-cieri. Cum stă însă cinematograful față de categoria capodoperei în una sau alta dintre cele două accepții ale cuvîntului?

De la început trebuie să facem o constatare curioasă: lumea nu prea vorbește de *capodopere*, în materie de film. Cu excepția bineînțeles a specialiștilor. Printre ei există o lungă listă de filme pe care criticii, istoricii și teoreticienii cinematografului le consideră capodopere: *Crucișătorul Potemkin* (Eisenstein), *Napoleon* (Abel Gance), *Patimile Ioanei d'Arc* (Dreyer), *Goana după aur*, *Timpuri noi*, *Luminile orașului* (Chaplin), *Vir-sta de aur*, *Los olvidados*, *Viridiana* (Luis Bunuel), *Frumoasele nopți*, *Ma-rile manevre* (René Clair), *Iluzia cea mare*, *Regula jocului* (Jean Renoir), *Cetățeanul Kane* (Orson Welles), *Pă-sărilor* (Hitchcock), *Fragili sălbatici* (Ing-mar Bergman), *Doamnele din Bois de Boulogne* (Bresson), *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa* (Antonioni), *La strada*, *Nopțile Cabrieli*, *Dolce Vita*, *Satyricon*, *Amarcord* (Fellini), *Osse-sione*, *Senso*, *Ghepardul*, *Moartea la Veneția* (Visconti), *Roma oraș des-chis*, *Paisa* (Rossellini), *Diligența*

(Ford), *Nibelungii* (Lang), *Servitorul* (Losey), *Jules et Jim* (Truffaut), *Război și dragoste* (Woody Allen) etc., etc., am amintit doar o parte mică din aceste producții care alcătuiesc repertoriul cinematecilor, fiindcă însăși mulțimea titlurilor devalorizează termenul și-i dă o sonoritate suspectă, de reclamă.

Situația diferă vădit de alte arte. Când spunem: „Hamlet”, *Gioconda* sau *Simfonia a IX-a* sînt capodopere, afirmația se bazează pe un consens public. Mai toată lumea (instruită) știe despre ce este vorba și împărtășește (sincer sau din coformism cultural) această judecată. În materie de cinematograful nu s-a ajuns la un asemenea acord nici măcar printre oamenii cu îndeletniciri artistice recunoscute. *Iluzia cea mare*? Ce-i asta? — o să răspundă o mulțime de scriitori, pictori sau muzicieni. *Patimile Jeannel d'Arc*? N-am auzit! va fi sentința majorității criticilor literari, dramatici și plastici.

E o chestiune de educație artistică, firește, și a șaptea artă rămîne încă la periferia ei. Nici o persoană cultă nu se simte jenată să-și recunoască ignoranța în materie de cinematograful. Să nu știi ce-i cu „Faust”, îți pleznește obrazul de rușine. Să declari că habar n-ai de *Viridiana*, că acum auzi pentru prima oară numele ăsta, se înțîmplă. Dimpotrivă, șade și bine, căci există o mulțime de intelectuali care vād și azi un semn al fineții gustului în evitarea cinematografului, socotit o simplă distracție vulgară.

Dar pînă și acolo unde rezistența aceasta a dispărut (și romanul a fost multă vreme considerat un gen moic și tratat ca atare) stăruie o dificultate reală de informație și familiarizare. Cum să ajungă *Napoleon*-ul lui Gance la reputația *Simfoniei a IX-a*, *Giocondei* sau „*Odiseei*”? Cinemateca e o instituție foarte recentă, destul de ermetică și nu prea comodă, deoarece frecventarea ei reclamă ore fixe și coadă la bilete. Nemaivorbind că poți să aștepti mult și bine pînă să apuci a vedea odată anumite filme

foarte rare ca *Napoleon* sau *Virida de aur*, de pildă. „*Odiseea*” o scoți din raft, cînd ai chef, *Gioconda* se oferă contemplării în nenumărate reproduceri (chiar și pe etichetele produselor cosmetice!) iar un disc cu *Simfonia a IX-a* are aproape oricine.

A apărut acum videocasetofonul. Știu. Să așteptăm. E nevoie oricum și de timp ca pe marile filme să se prindă mușchiul comentariilor, spre a ajunge și ele asemenea veritabilelor capodopere.

Dar cum circulă cuvîntul în domeniul specializat? Frecvența lui — și cu o adresă adesea foarte discutabilă — mă îndeamnă să cred că mai mult în a doua accepție. Da, *Goana după aur* este o capodoperă în materie de comedie bufă. Sigur, despre *Diligenta* se poate spune același lucru, dacă ne referim la genul western. *Păsările* produc fără cusur toate efectele pe care contează genul de groază.

Dar băgați de seamă că în toate aceste afirmații a intrat, pe rînd, o restricție. „*Don Quijote*” nu e o capodoperă în materie de roman comic, ci o capodoperă pur și simplu. Termenul, așa cum a fost folosit cu privire la filmele citate, vrea să spună în primul rînd dexteritate exemplară, cunoaștere perfectă a meșteșugului de fabricație, virtuozitate. Aceasta nu exclude firește arta, dar înclină să o atribuie mai curînd abilității profesionistului încercat, decît inspirației genului.

Capodopera în accepția ei nerestrînsă presupune o absolută originalitate, ne introduce într-un univers propriu, inconfundabil.

Nu e deloc ușor să provoci senzația aceasta în cinematografie, unde imaginile (măcar pînă la o anumită treaptă) rămîn produsul aparatului de filmat, sînt fotograme ale realității, au prea puține posibilități să o deformeze după o viziune personală.

Totuși, în filmele care merită efectiv să se cheme capodopere, impresia descoperirii unei lumi aparte, marcată de grija creatorului ei, intervine din prima secvență (*Viridiana*, *Fragil sălbatic*, *Noaptea*, *Satyricon*, *Război și*



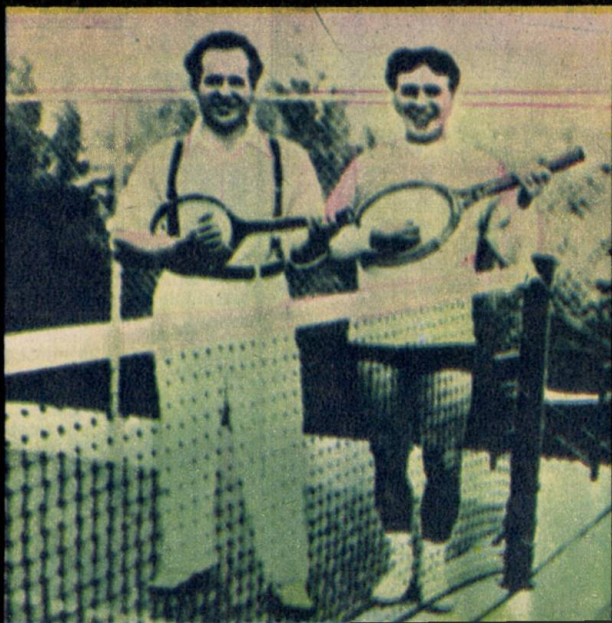
dragoste).

Și mai e ceva: impresia aceasta nu ne dispare din memorie, chiar atunci cînd uităm despre ce era exact vorba în filmul respectiv. Așa începe viața capodoperelor, prin durată, înainte chiar ca videocasetofonele să ajungă la îndemîna oricui.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

O Călăuză de neuitat — Anatoli Solonițin

Doi autori de capodopere într-unul din istoricele lor momente de destindere: Eisenstein și Chaplin



În jungla concuranței

Oricât ar strîmbea unii din nas, premiile se bucură de un prestigiu indiscutabil în masa largă a publicului spectator, prestigiu deloc neglijabil, mai ales din punct de vedere comercial. Premiile (mai ales cele importante, decernate în cadrul unor festivaluri renumite) constituie un element însemnat în procesul care în marketing se numește promoțiunea unui produs (în speță, a unui film). O asemenea funcție a premiilor este deosebit de pregnantă în S.U.A., de pildă, unde discrepanța atît de clamorosă proclamată, uneori, în Europa, între criteriile estetice și cele comerciale nu prea are curs (nici măcar în rîndurile criticii), unde un film bun înseamnă un film de succes și viceversa și unde obținerea unui Oscar (de fapt, în ultima vreme, a unui set de

nute de criticul respectiv n-au fost incluse pe lista cîștigătorilor). În schimb, difuzorii, cu ochii ațintiți la curba încasărilor, nu scapă niciodată prilejul să amintească în generic sau în publicitate, atunci cînd e cazul, existența unui premiu (fie el oricît de puțin scriitor). Și nouă ne-a fost dat să urmărim, pe ecranele cinematografice, cicluri de filme „premiat la festivalurile internaționale”, premiile înscrinduse, așadar, printre multe altele, drept un criteriu de clasificare a operelor cinematografice.

Bineînțeles, unele filme și unii cineaști au reușit să se impună și chiar să realizeze performanțe (nu numai artistice, ci și comerciale) și fără premii. Dar s-o recunoaștem, în jungla concurenței nemiloase de pe piața filmului, trebuie să fii cu adevărat cineva pentru ca absența unei consacrări instituționalizate să nu constituie un impediment în calea unei cariere reușite (ba chiar în cazuri extreme, să reprezinte, prin jocul contrastelor, un avantaj). Așa s-a întîmplat cu Charles Chaplin, cu Greta Garbo și cu alți cîțiva, numărați pe degete.

Acest loc proeminent atribuit premiilor este, în bună măsură, caracteristic cinematografului. Desigur, în vremea noastră, și în alte arte, instituția premiilor a căpătat o oarecare amploare și nu se poate contesta o oarecare eficiență. Obținerea Premiului Nobel pentru literatură este nu numai o supremă consacrare, ci și prilejul unei amplificări — adesea considerabile — a audienței autorului respectiv. În Franța — Premiul Goncourt pentru roman, în Statele Unite — premiile Pulitzer, aduc normal o încercare sau o înzecire a succesului de public al operei premiate. S-ar putea da și alte exemple, inclusiv din alte arte. Dar numai arta cinematografică cunoaște, în condițiile actuale, necesitatea aceasta arzătoare a unei cariere imediate. Caracterul industrial al producției cinematografice, antrenarea unor costuri, fără comparație, ca volum, cu ceea ce se întîmplă în alte domenii ale creației artistice, impun o recuperare rapidă, obligă, într-un fel, la succesul imediat și favorizează, astfel, folosirea intensivă a tuturor mijloacelor de propulsare a vânzării. „Redescoperirea” unui film la multă vreme după lansarea lui, existența unei „dove cariere” (mai fructuoase) pentru unele opere au, desigur, importanță din punct de vedere estetic sau în ce privește măsurarea mutațiilor survenite în contextul cultural, dar ele nu au aproape deloc — cel puțin pînă acum — o importanță economică, iar



Pentru un nume ca Sophia Loren, mai poate avea importanță vreun premiu?

noul lor impact social — chiar dacă nu e de neglijat — nu se compară cu ceea ce ar fi putut fi impactul original. E firesc, deci, ca premiile (ca orice servește la lansarea și impunerea filmelor) să aibă în cinematografie o importanță deosebită.

Un prestigiu în scădere?

Și totuși, în ultima vreme, observatorii atenți pot detecta o anumită slăbire a prestigiului premiilor și, implicit, o anumită diminuare a eficienței lor economice. Viitorii istorici ai men-

Întrebări
retorice:
Există și cariere
triumfale
fără premii?
Există și premii
fără acoperire?

Oscar-uri) are o importanță crucială în cariera unui film. Mai mult chiar, simpla „nominare” (trecere pe lista premiabililor) constituie o performanță foarte rîvnită.

Mari și fără premii —
Chaplin, Garbo...

Desigur, îndeosebi în Europa, criticii mai subțiri privesc cu ironie premiile, amintind cu detașată satisfacție că numeroase capodopere ale artei filmului și numeroși cineaști de mare valoare n-au luat niciodată un premiu și nu ezită să deconspire mașinațiile care conduc deseori la premiarea unui film sau altul (verva demascată se intensifică, bineînțeles, atunci cînd filmul sau filmele susțin-

talităților americane vor trebui, probabil, să consemneze anul 1983 ca pe un an de cotitură: pentru prima dată un supercuiasat al box-office-ului, filmul *E.T.*, nu a mai avut nevoie să-și adauge mersului său triumfal și un buchet de Oscar-uri (mulțumindu-se doar cu unul marginal). Ușoara (deocamdată) dezabuzare față de premii nu se datorește, bineînțeles, ironiilor esteților, ci unei cauze mai prozaice: inflației care bintuie și în acest domeniu. În ultimul deceniu, numărul festivalurilor de filme a crescut considerabil în lumea întreagă: festivaluri de tip general și, mai ales, festivaluri specializate, fie pe zone geografice (dar, de obicei, foarte permeabile și pentru filme venite din afara zonei în chestiune), fie tematice. În acest din urmă domeniu, inventivitatea organizatorilor realmente nu cunoaște limite. Dacă festivalurile filmelor despre pisici sau despre ciini (aici, s-ar impune o specializare pe rase: filme despre caniși, despre dogi, foxterieri, boxeri, saint-bernarzi etc.), ca și festivalurile despre lumea submarină sau despre păduri cunosc o relativ lungă și consolidată tradiție, apariția altora, cum ar fi festivalul filmelor despre vâi (era și timpul, după numeroasele festivaluri, în frunte cu cel de la Trento — despre munți) a devenit o necesitate.

**Formula
„ideală”
a unui
festival:
cîți concurenți,
atîtea
premii!**

Chiar dacă deschiderea — anunțată nu demult de o revistă franceză — a unui festival al filmelor pentru orbi este, vorba lui Mark Twain, prematură, nu ne îndoiim că viitorul foarte apropiat va rezolva și această problemă. Lumea a treia, privată multă vreme de festivaluri, recuperează acum rapid timpul pierdut. În unele

țări s-a ajuns la concluzia că, înainte de a exista o cinematografie, e nevoie să apară un festival cinematografic. În multe țări din Europa occidentală — Italia se află în frunte în această privință, dar și Franța, Spania, Portugalia, Belgia vin tare din urmă — aproape în fiecare oraș cu veleități turistice — și care oraș italian și-ar permite să nu aibă asemenea veleități? — funcționează un festival (recent a apărut și moda celor două ediții: una de vară și una de iarnă). Nu producătorii și cineștii trebuie să se zbată pentru a participa la un festival, ci organizatorii sînt cei care aleargă pentru racolarea participanților. Desigur, fiecare dintre aceste festivaluri acordă numeroase premii (formula ideală: cîți concurenți, atîtea premii); problemele de conștiință (estetică, morală, politică) ale organizatorilor festivalului de la Veneția (care timp de cîteva ani n-a acordat premii) sînt complet „out”.

Numărul filmelor cărora li se acordă anual șansa de a obține un premiu (internațional, bineînțeles, de cele naționale nu mai vorbim) a crescut astfel de la cîteva zeci la cîteva sute și apoi la cîteva mii. Am putea spune, exagerînd puțin, că toate filmele — cu oarecare strădanie — pot obține astăzi un premiu. Și ce ne îm-

**Zîmbetul înainte
de orice:
Kirk Douglas și
Alexis Smith**

pledică, în definitiv, să afirmăm că pentru o cinematografie ca a noastră nu e admisibil să existe vreun film care să nu fi obținut un premiu?

În ce privește rezultatul unei asemenea inundații, ar fi, poate, bine să ne aducem totuși aminte de cunoscuta formulă a lui Talleyrand: „tot ce e exagerat, e derizoriu”.

Filme care fac valuri

Dincolo de toate aceste vicisitudini ale consacării, rămîne o întrebare, pentru noi mai importantă: în ce mă-

sură un premiu (chiar acordat de un juriu cu greutate la un festival de prestigiu) ne poate spune ceva valabil despre adevărata valoare a unui film sau măcar despre adevărata sa pondere într-un univers cultural anume? Părerea noastră este că, mai ales în zilele noastre, devenind tot mai mult un instrument al promoțiunii și bagatelizându-se prin proliferare și prin îngustarea în timp a ecoului, premiul apare tot mai puțin ca un mijloc de ierarhizare a filmelor (în ipoteza optimistă, dar nu îndeajuns fundamentată, altădată ar fi putut împlini un asemenea rol).

Desigur, ideea însăși de ierarhizare e cel puțin echivocă. Din punct de vedere strict estetic, ea n-are, bineînțeles, nici un sens, și introducerea criteriilor clasificării sportive în judecarea valorii artistice e aberantă. Privită, însă din punctul de vedere al rolului social, al valorii sociale, pornind de la o anumită măsurare (aproximativă) a impactului asupra conștiinței spectatorilor, chestiunea prezintă un oarecare interes.

Din acest unghi putem introduce și folosi conceptul de **film important**. Film important ar fi acela care, într-un moment al istoriei cinematografiei, s-a impus printr-un ecou larg și durabil (la scara actuală a „durabilității” cinematografice), prin influența lui în sfera producției cinematografice (să folosim aici acest termen mai degrabă decît pe cel de creație) constituindu-se, eventual, în cap de serie, determinînd imitații, prelucrări directe și indirecte, avînd, de obicei, și un avantaj larg de consecințe extraestetice (mode, tipuri de comportament, modele de eroi, ticuri de limbaj, propulsarea unor actori sau tipuri de actori), adică, în argou gazetăresc, un film „care face valuri”.

Multe dintre aceste filme sînt, firește, și filme de o înaltă valoare artistică. Evident, calitățile estetice nu numai că nu dăunează ci, dimpotrivă, ajută la conturarea imaginii de film important. Dar, în același timp, nu orice film de valoare artistică este și un film important. De exemplu, o capodoperă a artei cinematografice, cum este *La Dolce Vita* a lui Fellini este, indiscutabil, un film important; dar tot o capodoperă ca, de pildă, *Doamna cu cățelul* al lui Heifitz nu este un film important fiindcă nu acoperă majoritatea condițiilor pe care le-am enumerat înainte (el este un regal pentru fanaticii marelui Arte, el este considerat un model de către un cineast genial ca Bergman, dar în mișcarea generală a producției cinematografice nu se înscrie ca un moment important). În schimb, în lista filmelor importante, care au intrat, pare-se, definitiv în universul apercceptiv al cinofilului de pretutindeni, se numără numeroase culmi ale creației cinematografice ca, de pildă, *Crucșătorul Potemkin*, *Goana după aur*, *Iluzia cea mare*, *Diligența*, *Hoțul de biciclete*, *Cel șapte samurai*, *Cenușa și diamant* și multe, multe altele.

Dar există, după cum arătăm, și filme modeste artisticște, care intră în categoria filmelor importante. Ar fi deajuns să cităm *Pe aripile vîntului* sau, cu cîteva trepte mai jos, *Cîntărețul de jazz*, primul film sonor. Un film ca *Love Story* nu poate fi considerat film important (mai cu seamă datorită bătaii sale scurte și lipsei oricărui ele-

ment insolit), ci doar drept un film de succes. Ceea ce nu-l același lucru.

Ceea ce e mai dureros e că există numeroase filme de excepțională valoare artistică, pe care nu le putem însă include în categoria filmelor importante. Să cităm la întîmplare dintr-un șir destul de lung *Moana* lui Flaherty, *Peter Ibbetson* al lui H. Hathaway, *Macbeth* al lui O. Welles, *Los olivados* al lui Buñuel.

Fără îndoială, noțiunea de „important” prezintă încă destule ambiguități și imprecizuni. O confuzie foarte la îndemînă și pe care o semnalăm înainte este cea între filmul important și filmul de mare succes. Există, după aceea, filme importante pe plan național, dar care din motive diferite — de cele mai deseori exterioare — n-au beneficiat de ecou internațional (am putea cita din cinematografia noastră, la registre diferite, filme ca *Puterea și Adevărul* sau *Cu minile curate*). Sînt filme a căror importanță nu poate fi apreciată decît după o destul de lungă perioadă de timp, atunci cînd devine clar răsunetul lor în creațiile ulterioare (vor putea fi considerate **Concurs sau Proba de microfon** drept filme importante?). Depinde de ce fel de filme se vor face la noi în următorii — să zicem — zece ani, depinde de măsura în care filmele viitorului vor ține seama de lecția celor două posibile „capete de serie”). În fine, există filme care, prin ele însele, nu sînt foarte importante, dar care se subsumează unei serii care, ea, este importantă. Nici *Făclie*, nici *Războiul stelelor* nu pot fi considerate drept filme importante, ci doar de mare succes, dar grupa pentru care ele sînt reprezentative (cea a filmelor-catastrofă și a western-urilor comice) este importantă, marcînd un moment de cotitură în cinematografia americană. Nici fiecare din filmulețele făcute de Chaplin la Keystone nu este important. Mai mult, chiar dacă unele producții (de pildă, ale aceluiași Chaplin sau ale lui Keaton) din perioada burlescului anilor '20 începutul lui '30 sînt, fiecare în parte importante, marea, hotărîtoarea importanță pentru dezvoltarea artei cinematografice și formarea gustului public a avut-o burlescul în ansamblul lui (cu toate operele celor amintiți, plus cele ale lui Stan și Bran, Langdon, H. Lloyd s.a.).

O întrebare-cheie

Ceea ce trebuie, credem, subliniat, este că, dacă noțiunea de operă importantă o găsim și în celelalte arte, ea capătă un relief deosebit în film, datorită condițiilor specifice de producție și difuzare, ca și datorită presiunii mai evidente și mai percutante a factorilor extraestetici. Absența (sau cel puțin slăbirea) constrîngerii în ce privește „imediatețea”, durata incomparabil mai lungă în care se impune în conștiința oamenilor, permite, de pildă, în cazul operelor literare, o mai minuțioasă decantare a valorilor decît în cinematografie și asigură astfel în concretizarea conceptului de „important” o pondere mai mare elementelor strict estetice. Aceasta nu înseamnă, desigur, că nu există opere literare importante care nu posedă o mare valoare artistică. Ca să ne referim, de exemplu, numai la secolele al XVII-lea și al XVIII-lea



La noi s-a lansat cu *Fluturii sînt liberi*: Goldie Hawn



Tonus, umor, melancolie în Moscova nu crede în lacrimi
(Vera Alentova și Irina Muraviova)

O familie
(exclusiv cinematografică)
Anouk Aimée,
Ugo Tognazzi,
Ricardo Tognazzi
(în *Tragedia unui om ridicol*)



În Europa e destul să amintim ce importanță covârșitoare au avut nu numai în epocă, ci și pentru evoluția ulterioară a literaturii opere, cu totul modeste, ca „Astrée” a lui H. d'Urfé, (Pseudo) — „Cîntecele lui Ossian” ale lui J. Macpherson sau romanele „Clarissa”, „Pamela”, „Sir Grandison”, ale lui S. Richardson.

Se vorbește uneori la noi — și pe bună dreptate, credem — despre necesitatea, pentru afirmarea pe plan mondial a filmului românesc, a unei (sau unor) opere-locomotivă, adică a unui film care prin ecoul și impactul său să stîrnească nu numai interesul, ci și apetitul pentru cinematografia românească, să tragă după el, pe piața mondială, celelalte filme românești valoroase. E clar că un asemenea rol nu poate fi jucat de către un exercițiu de stil, oricît ar fi acesta de rafinat, ci numai de o operă accesibilă (în sensul bun al cuvîntului) care să trezească un ecou larg și durabil. Că o operă importantă poate să fie (și este de foarte multe ori) și rafinată și inovatoare din punct de vedere artistic, nenumărate exemple de la *Crucișătorul Potemkin* și pînă la *Cetățeanul Kane* și la *Fragil sălbatic* o dovedesc din plin. Mai mult, inovațiile cele mai profunde tocmai prin asemenea opere se impun. Monologul interior a intrat în literatura europeană nu datorită lui E. Dujardin („inventatorul” procedurii), ci datorită lui J. Joyce.

De aceea întrebarea-cheie pentru cinematografia noastră este: nu cite filme premiate am realizat și nici numai cite filme bune și foarte bune, ci cite filme importante.

H. DONA

Fantasticul...

Filmul de anticipație la timpul prezent

Există în clipa de față în memoria cinefilă din țara noastră peste 100 de producții fantastice, suprealiste sau de anticipație tehnico-științifică. Desigur, nu toate sînt meritorii, ba chiar au existat cîteva de tot hazul (involuntar), cu trame schematice, cu intrigi simpliste, cu trucaje flagrante. Simptomatic însă rămîne popularitatea imensă de care s-au bucurat. Așa se face că nu-i copil să nu-și fi luat zborul printre picioarele părinților ca

Arta de anticipație este prin excelență arta secolului al XX-lea

„Superman”, ba chiar o cunoștința se plîngea că juniorul, în vîrstă de 5—6 ani, refuză categoric să creadă că pentru a zbura nu e suficient să întinzi pumnii strînsi înainte, drept pentru care trebuie păzit cu vigilență să nu ajungă la ferestre. Visele autorilor de evaziuni imaginare zac, potențiale și dezabuzate, în sufletul fiecăruia dintre noi.

Principiul dominoului sau pamfletul parabolic

Un cetățean oarecare, viețuind într-o țară „liberă”, sub un regim democratic, își dă seama într-o bună zi că viața lui, care n-a prea mers cum trebuie, a fost de fapt manipulată din umbră de o putere tenebroasă, semioficială sau, poate, superoficială. Programat samavolnic și împins discret de teribila forță, omul nostru a fost închis, ajutat să evadeze, antrenat să ucidă și pus să asasineze un președinte. Dar, din aproape în aproape, el, înstrăinat, începe să înțeleagă mișcările scenariului și să se revolte. Și, la momentul oportun trădează, neexecutînd or-

dinul. Și totuși, președintele e asasinat. Nimic SF la prima vedere. Dar o întrebare chinătoare se înfiripă din ansamblul filmului: cine este Creierul din spatele jocului mai presus decît politic și economic? Cine conduce destinul miliardelor? Cine poate urmări înfinita complicație a mutărilor pieselor — om mai înainte ca piesa — om să execute mutarea conform unui determinism exasperant? Și, oare, pe plaja pustie a finalului tragic, Hackman — revolutul — ieșind din joc prin gestul său scăpat de sub control, este un om acționînd liber sau și de data asta a făcut doar ce era scontat, precizat și prevăzut? Iar dacă rolul lui secret a fost tocmai cel de a tăia punțile către Creier, și nicidecum de a lua parte la conspirație, ce mașină teribilă este aceea puțînd să calculeze dinainte pînă și *nesupunerea* unui om? În mîna cui stă destinul miliardelor? Cine este acel Cineva capabil să urmărească fără greșeală evenimentele viitoare conform unor planuri diabolice de inteligente? Omul greșește, uneori omul acționează sub impulsul sentimentelor, dar cine joacă fără greș domino cu viețile codificate în cartele, făcînd punți și fluviu de oameni în oceanul uman? Și în *Blow-Up* — ul lui Antonioni personajul se izbește tot de un mister vizînd parcă „inefabilul cotidian”. Pelicula regizorului András Szurdi și a scenaristului Péter Kuczka — *Transportul* — este tot o astfel de operă în care narațiunea este realitate și simbol totodată, dezbătînd un aspect inedit al războiului modern — războiul bacteriologic — într-o formă metaforizată, dar cu atît mai acută.

Aspectul realist al anticipației, iată ce îi conferă în ochii spectatorului atu-ul principal în captarea interesului. Militînd nedismulat pentru pace, anticipația își justifică pe deplin popularitatea, valorificînd fascinația efectelor speciale în subiecte de interes majore.

O nedumerire ce ne frîmîntă

„Există în mod cert o dilemă în fața conștiinței scurtînd universul: sîntem singuri? Sau mai sînt și alții pe lînga noi? Acești „alții” au fost și nu mai sînt? Sau vor veni?

Sau sînt totodată cu noi? Și ce ne sînt: fii, părinți, egali? Problema este științifică, serioasă. Ea se reflectă și în artă, poate deformat, dar la fel de chinuitor. Și dacă într-o bună zi, acești „alții” ne vor bate la ușă, cum îi vom întîmpina?

Există cîteva aspecte de luat în seamă. Mai întîi, dacă fenomenele OZN există, fiindcă în ciuda Blue Book-ului, ale cărei concluzii neagă fundamental fenomenul, povestea a rămas deschisă, și foarte puțină lume este dispusă a crede că raporturile unor regiuni întregi de pe glob sînt cauzate de simple iluzii. A doua întrebare care se iese legitim este: de ce sînt și ce vor de la noi? Și aici anticipația propune două ipoteze de lucru: *Extraterestru bi-nevoitor*, superior mult tehnic și tehnologic, venit cu intenții de erou civilizator (*ET, Glitter Ball, Superman, Înținire de gradul trei, Un șerif extraterestru*) și *extraterestru invadator*, nu prea departe de nivelul nostru tehnic, de preferință de proveniență galactică îndepărtată, produs al unei lumi ce se stinge — ca să justifice incursiunea obositoare (*Invadatorii, Hangar 18, Omicron*).

Decamdata, adevărul este doar artistic — uneori emoționant, alteori ridicol. Și chiar dacă pînă la urmă, se va dovedi că nu a fost decît o poveste, este o poveste frumoasă, din care se pot trage o serie întreagă de concluzii cu privire la mentalitatea și comportamentul nostru înaintea neprevăzutului infinitei materii.

Circuit închis sau jocul artei

Ficțiunea speculative, orientarea filozofică — de amintit aici filmul *Circuit închis*, în care Giuliano Gemma

Un tînăr autor de proză de anticipație, (vezi volumul premiat „Aporisticon”) despre filmul de gen

joacă fara cusur un rol extrem de dificil: acela al personajului artistic țîșnind din operă spre a se implica organic în viața spectatorului (propunerea lui Pirandello). Peliculă fals polițistă, pseudo-western, SF de primă mînă, *Circuit închis* urmărește șocul artei într-o conștiință. Omul cu pistolul de pe ecran, căutîndu-și cu sadism spectatorii în sală ca să-i extermine conform unui crez aleatoriu și absurd, explică oarecum mulțumirile afișate chiar pe generic de realizatori, protagoniștii. Trebuie să fii într-adevăr un mare actor ca să nu te temi să interpetezi cu toată convingerea un astfel de rol negativ. *Circuit închis* avertizează că în spatele crimelor din slums-urile marilor orașe din occident stau și arhetipurile starurilor de film infiltrînd violența în conștiința publicului. În artă nu există „specii minate”. Măiestria artistică își poate alege orice pentru realizarea unei opere împlinite. Filmul fantastic, în cele mai multe cazuri, necesită mai puțin o recuzită foarte costisitoare, cît, mai ales, o tehnică de studio ieșită din comun. Sînt însă foarte greu de delimitat granițele între fantasticul pur și orientările înrudite: suprealism și anticipație tehnico-științifică, fiindcă un bun film de anticipație cuprinde și elemente de experiment (*Odiseea spațială 2001*, de exemplu), iar filmul fantastic se poate interpreta și prin ipotezele științelor de frontieră ca în cazul *Călușel*.

Basmul secolului 20

Basmul cinematografic este și el în pragul dintre suprealism și anticipație. Cetățeanul veacului nu mai caută în legende numai tîlcul moralizator, ci și fundamentul tehnic al „minunilor”. „Miracolele” nu mai sînt o explicație suficientă nici în lumea fantasticului! În spațiile scamatorilor trebuie să existe un mecanism. Reflecțată în imaginația regizorală, lumea basmului devine terenul ipotezelor științifice — fiindcă există o latură științifică a fabulației, așa cum există și basme ale științei. În cadrul tehnic al prezentului, și cu atît mai mult al viitorului, conflictele feerice implică în confruntări forțe teri-



Fantastic + comedie =
Comedie fantastică
(de Ion Popescu
Gopo, cu regretatul
Cornel Coman)

fiant. Evident că Fat-Frumos în luptă cu o mușcă ciuntă nu ar duce la drama necesară unui conflict, așa încît, în lumea basmului SF, Răul a căpătat o amploare pe măsura importanței rolului menit să-l joace în narațiune. Zmeul, pentru ca palpatilele să-și aibă rost și spectatorului să-i crească procentul de adrenalină în sînge, trebuie să fie „la înălțime”, pe măsura adversarului pozitiv. Iată cum s-a ajuns, în urma unor cîștiguri consecutive, la Omul Negru din conflictele stelare; fiindcă numai un astfel de Zmeu poate periclita destinul unui Fat-Frumos înarmat cu spadă laser, nu? Există un întreg repertoriu de monștri și monstruții imaginați de basmul SF, începînd cu invadatorii din alte lumi (*Allen, Războiul lumilor*), trecînd prin gama roboților revoltați (*Lumea Vesuli, Lumea viitorului, Odiseea Spațială 2001, Testul pilotului Pierke*), monștrii din adîncul inconștientului (*Planeta Interzisă, Mașina timpului*) și terminînd cu mutații teribile (*Războiul stelar, Imperiul contraatac, King-Kong, Godzilla*). Alături, Răul hălăduiește în lumea din jur și eroul Pozitiv pornește o cruciadă împotriva lui (*Omul Păianjen, Superman, Omul Puma*).

Un avertisment pentru liniștea planetelor

Incontestabil, filme ca *Ultimul ărm sau Fahrenheit 451* au pledat pentru cauza păcii, cel puțin cu atîta impact ca declarațiile oamenilor de știință. *Ziua în care vin peștii* mobilizează mai activ decît o statistică și meritul esențial al artei de anticipație e militarea consecventă pentru cauzele nobile ale păcii și dezarmării în lume. Cel mai popular film în acest sens a fost *Planeta maimuțelor*: în impresionanta lume postatomică, maimuțele au luat locul omului în istoria civilizației pe un Pămînt devastat de războiul nuclear, lăsîndu-se antrenate la rîndul lor, și ele, ca și precursorii, către același țel tenebros al autodistrugerii. Sîntem contrariați. Printr-un paradox așteptăm mai iute de la aceste animale înțelegerea de care noi înșine nu prea dăm dovadă. Chiar dacă, în urma succesului, producătorii au prea umflat serialul, ecranizarea cărții lui Boule rămîne memorabilă.

Arta de anticipație este prin excelență arta secolului al XX-lea, fiindcă tratează evenimente majore ale vieții cu care sîntem confrunțați zi de zi. Dacă pînă mai acum 10—15 ani, filmul de capă și spadă sau filmul polițist mai deținea recordurile absolute în topurile de popularitate, astăzi pozițiile privilegiate sînt ocupate de creațiile de anticipație. Omul simte nevoia să-și depășească îngustimile. Iar „omul tehnic” al veacului 20 are nevoie mai mult ca orîcînd de aceste deschideri ce primenesc și stimulează imaginația creatoare.

Modernul în artă este de partea anticipației. Iar modernul în anticipație stă în film.

Mihail GRĂDESCU

Legende
de celuloid

Filme care au lansat actori, filme care au îngropat actori

**Euforia succesului
(James Caan în *Jucătorul*
lui Karel Reisz)**

Lansarea unui film pe ecrane implică neprevăzutul...

Firește, în aceeași măsură s-ar putea vorbi și despre vernisajul unei expoziții sau editarea unui nou volum.

Dar în vreme ce în literatură sau în „artele frumoase” aventura neprevăzutului include un singur personaj — autorul — în cinematografie riscul se răstrânge asupra unei echipe. Și, poate, mai mult decât oricui din echipă, asupra actorilor...

Astfel că, în vreme ce actorul de teatru intră în lumina reflectoarelor cu inima palpitând de emoția stimulatoare a tracului, protagonistul cinematografic pătrunde în sala premierei paralizat de teama riscului.

Căci nu o singură dată, filme care au lansat un actor, s-au dovedit fatale partenerului său...

**„Cel mai prost
film
al anului”**

În 1937, răsfățata vedetă americană Marion Davies turna, sub conducerea regizorului Lloyd Bacon în filmul *Ever Since Eve*. Era o poveste de dragoste, evocând idila dintre un june întreprinzător și o tinărată atît de candidă și castă, în-cît simțea nevoia să-și disimuleze far-

**Un film
poate
să însemne
startul,
dar și finalul
unei cariere
strălucitoare.
Iată
cîteva exemple
care au intrat
în istoria celei
de-a șaptea
arte**

mecele, pentru a descuraja curtea pretendenților. Marion împlinise, pe cînd apărea în rolul acesteia ingenuu, 40 de ani, dar avea la activul ei 35 de filme în care jucase numai asemenea roluri. Pentru că, deși actriță dotată, după cum atestă cei care au cunoscut-o (între care și Charles Chaplin), avusese ghinionul să fie „susținută” de ambițiosul magnat al presei americane, Randolph Hearst, care-i impunea tiranic același gen.

Cum era de așteptat, în cele din urmă „ulciorul s-a spart”. Critica a refuzat cu vehemență filmul lui Bacon, iar New York Times a avut chiar îndrăzneala să titreze pe toată pagina: „Cel mai prost film al anului!” Cît despre apariția protagonistei, ea a ieșit atît de compromisă din această aventură artistică, încît n-a mai filmat apoi niciodată.

Și totuși, cineva a avut de cîștigat de pe urma acestui film. Și anume, partenerul ei, un tînăr care tatona succesul, fără rezultate palpabile, de zece ani încheiați. Numele său avea să sfarme, din 1937, ceața anonimatului: Robert Montgomery. Filmul-eșec al lui Marion Davies îl făcu remarcant nu numai publicului, ci și regizorului Richard Thorpe care-i încredințase rolul principal din filmul său *The Night must Fall* care avea să-l consacre un adevărat star. Și iată cum prilejul fust al dispariției unei vedete devenea semnalul lansării alteia...

Ivan
îi întâlnește
pe Michel

Cu zece ani înaintea acestei drame, pe un alt meridian al geografiei cinematografice, la Paris, Marcel L'Herbier, un regizor cu spiritul aventurii, care nu părea decît să treacă dintr-un faliment într-altul, izbutise să-l antreneze pe producătorul rus Kamenka în proiectul noului său film: o ecranizare după cunoscutul roman al lui Luigi Pirandello, **Răposatul Mathias Pascal**. Kamenka avea monopolul asupra celebrului june-prim Ivan Mosjoukin, așa încît rolul titular putea fi socotit distribuit încă de la semnarea contractului. L'Herbier avea însă și el un protejat, căruia îi rezerva rolul secund al filmului, cel al năstrușnicului amic al lui Mathias Pascal, Mino.

Producătorul strîmbase probabil din nas, și avea tot dreptul s-o facă. Nimeni nu-l cunoștea, în lumea cinematografului, pe actorul impus de L'Herbier, care nici măcar francez nu era. În mica sa patrie, Elveția, jucase cel drept într-o peliculă obscură — **Vocația lui André Carell** — dar de la venirea în Franța fusese fotograf, saltimbanc, boxer — orice altceva decît actor de film. Și pe urmă, cum să plasezi alături de fotogenia clasică a lui Mosjoukin, chipul ciudat, asimetric, curat „moche” cum i-ar fi spus francezii acestui intrus în lumea cinematografului al cărui nume avea totuși să răsună cu sonorități imprevizibile pe genericul **Răposatul Mathias Pascal**? Și totuși, din fericire pentru film, L'Herbier și-a impus punctul de vedere, și grație lui, Michel Simon — căci despre el era vorba — a intrat, pentru eternitate, în galeria marilor interpreți ai ecranului francez. Și încă de la primul film, strălucirea sa a umbrit-o pe cea a ilustrului său partener, Ivan Mosjoukin, a cărui supraviețuire pe ecran era, deja, măsurată.

Încă pe cînd turna pe platourile lui



O excelentă actriță, Gena Rowlands, pe care a lansat-o soțul ei, regizorul John Cassavetes

Mathias Pascal, Mosjoukin se pregătea dealtfel pentru traversarea Oceanului, spre Hollywood, „Mecca cinematografului”. Voiajul însă nu i-a adăugat nimic reputației. Dimpotrivă, filmul pe care l-a turnat acolo, **Predarea cetății (The Surrender)** a fost o decepție împărtășită în egală măsură atât de public cît și de actor. El s-a reîntors în Europa, unde epoca sonoră i-a accentuat declinul. În derută, actorul a încercat să reia două din succesele sale de tinerete: **Copiii carnavalului**, pe care-l mai jucase în 1921, alături de Charles Vanel și **Casanova**. Fie și pentru Mosjoukin era

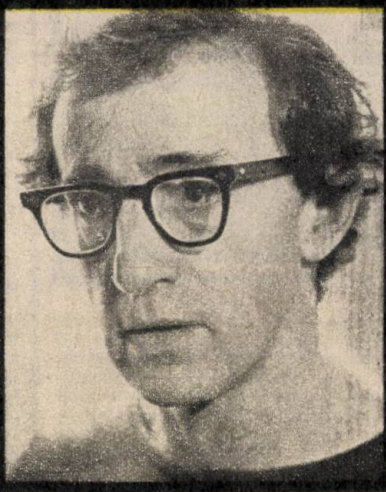
greu s-o mai faca pe Casanova, la aproape cincizeci de ani, cît avea. Cele două încercări de a sfida timpul implacabil i-au fost fatale. A murit sărac, uitat de admiratoarele sale, în 1939, după o hemoptizie, într-o clinică din Neuilly.

Un debut... în rolul
robotului

Tocmai își susținuse bacalauréatul, rotunjise 19 ani și, asemenea altor tineri de vîrsta ei, tînjea după mirajul scenei, cînd un tinăr domn cu monoclu și-a fixat privirea asupra-i. Insistența aceasta ar fi putut fi luată drept necuviință, dacă purtătorul monocului n-ar fi fost celebrul regizor de film Fritz Lang. Contemplînd-o pe Brigitte Helm, cineastul fusese frapat nu numai de orbitoarea ei frumoasă, dar și de spectaculoasa ei expresivitate. Așa se face că tînră lipsită de orice experiență profesională ca actriță a fost distribuită alături de vedete cu glorioase state de servicii ca Rudolf Klein-Rogge sau Gustav Freulich — în filmul **Metropolis**.

Sarcina interpretei era cu atât mai dificilă cu cît Lang îi rezervase două personaje sub aparența unuia singur: cel al unei ingene vestale predicînd pacea între oameni, și cel al unui robot căruia un inventator scelerat îi imprumutase chipul vestalei, pentru a semăna în cetate dezmaț și răzmeriță. Un rol în dublu antinomic: înger și diavol, foc și spuză! În compoziția sa „robotică”, Brigitte a pornit de la carcasa automatului, plăsmuită de colaboratorii lui Lang, ea însăși adăvărata operă de artă modernă. Un en-

Pygmalion și Galateea (pînă la un punct): Woody Allen și Diane Keaton





**Moștenitorii de Marta Meszaros
a lansat-o, alături de
cunoscuta Isabelle Huppert,
pe Lili Monori**

tuziast colecționar american, Forrest J. Ackerman, s-a străduit, decenii de-a rândul, după cel de-al doilea război mondial, să-și procure exemplarul original, vizibil numai câteva minute în copiii filmului. Când a aflat că prototipul rvinit a fost distrus în timpul bombardamentelor asupra Berlinului, a comandat unui sculptor o reproducere fidelă după fotografiile secvenței respective din *Metropolis*. Și a obținut-o!...

În cel-l privește, Lang n-a sculptat în Brigitte un duplicat, ci a recompus robotul pe viu cizelându-l în făptura de ceară a tinerei sale vedete. Se păstrează o fotografie în care, introdusă în cuirasa robotului, Brigitte este alimentată, pe platou, cu un jus și pe față-i se poate citi cât îi e de penibilă această postură. Dar dincolo de deza-greabilul efort fizic, ceea ce frapază este strădania până la suferință a tinerei actrițe de a-și însuși automatismul personajului ei.

Efortul i-a fost atât de mare, încât i-a marcat evoluția interpretativă, tulburându-i echilibrul un timp relativ îndelungat. Căci, devenită brusc celebră, după apariția ei în rolul acelei baccante a voluptății și instigării, ea avea mereu tendința de a reda mereu, în duplicat, aceeași creație. Deși dirijată de excepționale personalități regizorale ca Pabst în *Criza*, L'Herbier în *Banil* sau Galleen în *Airane*, nu se putea sustrage monstrului plămădit din viciu și crimă, personaj care părea s-o fi încâtușat definitiv de la *Metropolis* încolo. Actrița era pe deplin conștientă că repetarea unor aseme-

nea performanțe o împingea spre un impas, spre manieră. Ea trebuia să îmblânzească cu orice preț monstrul, în care fusese cantonată, să-l umanizeze și avea să izbutească pe deplin performanța aceasta în rolul titular din splendidul film al lui Hans Schwartz — *Minciuna Ninei Petrowna* în care, fotografiată de marele opera-

**Nu
o singură dată
filme care
au lansat
un actor
s-au dovedit fatale
partenerului său**

tor care a fost Carl Hoffmân, dezvăluia o matură și inegalabilă artă a miomodramei. Din acest moment, actrița va trăi o viață autonomă în cinematograful german. Dar asta numai după ani de eforturi îndirjite pentru a se redescoperi! Uneori, și o mare creație poate costa scump în viața unei actrițe...

**Unica șansă
a dublurii...**

Totul a pornit de la una dintre acele legendare minii ale lui Friedrich Murnau. Regizorul era faimos pentru politețea și calmul său — dar când se infuria, devenea stihinic ca un uragan...

Credea, și pe drept cuvânt, în decizia infailibilă a realizatorului asupra genericului filmului său. „Regizorul — scrie el într-o revistă a vremii — n-ar trebui să permită nimănui să-l influențeze, să-l devieze de la ceea ce socotește just — și ar trebui să utilizeze doar interpretii pe care-i găsește el potriviti...” În practică, însă, era mereu silit să se conformeze deciziilor producătorilor societății U.F.A., care-i impuneau mereu atât temele cât și distribuțiile.

În 1926 avea de realizat o adaptare cinematografică după *Faust*, pentru care U.F.A. îi dicta o distribuție de mare anvergură internațională. În afara lui Emil Jannings, „tenorului” melodramei germane, mai fusese importat din Suedia celebrul june-prim Gösta Eckmann; pentru rolul mamei se apelase la actrița franceză Yvette Guilbert iar Margareta avea să fie interpretată de un star american, de gingașa ingenuă a lui Griffith, Lillian Gish. Totul părea să „funcționeze” ireproșabil până în momentul în care, în cursul tratativelor prealabile, răsă-

tata actriță americană emise pretenția să fie filmată neapărat de operatorul ei personal, Charles Rosher. Pentru Murnau era prea mult: „N-are decît să-și aducă, în cazul ăsta, și regizorul!” — ar fi răbufnit el și furia sa a fost atît de violentă încît i-a intimidat pînă și pe patronii de la U.F.A., care au sfîrșit prin a-i acorda dreptul de a-și alege o **Margaretă** care să-i convină...

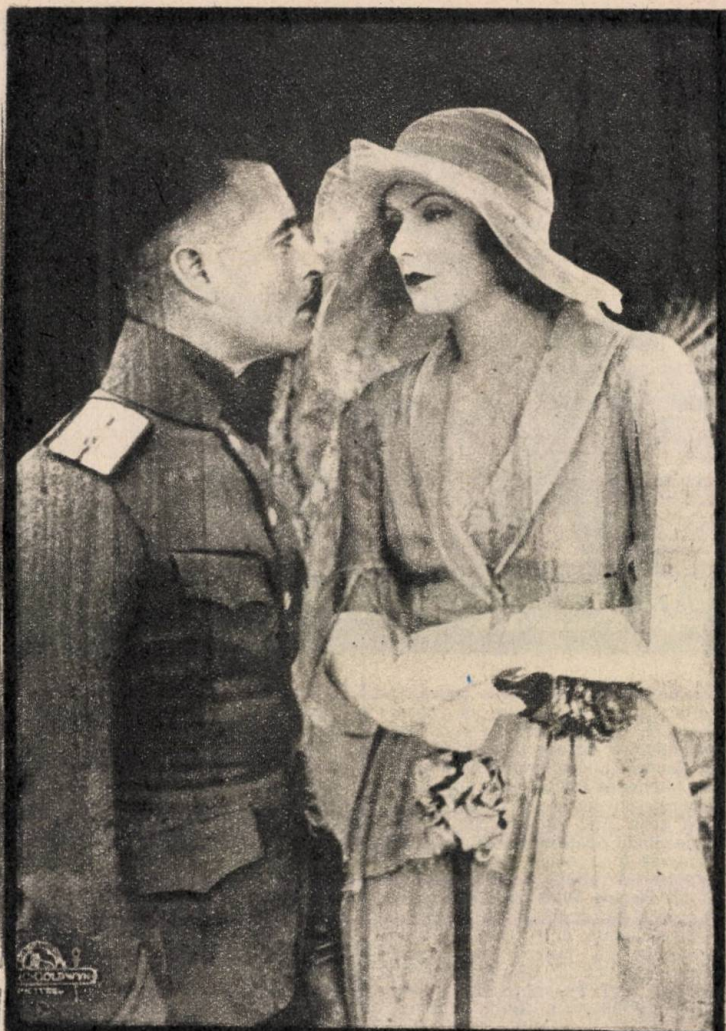
Pregătirea turnării era pe terminate și regizorul trebuia să se decidă cît se poate de repede. Ochii lui Murnau treceau rapid și nemulțumiți peste candidatele care se îngrămădeau la probele de pe platou, fără să găsească ceea ce-i trebuia cînd, dintr-o dată, realizatorul și-a amintit de o bizară impresie din cursul muncii la filmul precedent, **Tartuffe**. Avea de filmat un cadru cu grosplanul gleznei Elmirei, și pentru o asemenea bagatelă n-o putea aduce pe platou pe interpreta rolului, o vedetă de talia și pretențiile lui Lil Dagover. A fost chemată, pentru a o dubla, o tinăra necunoscută. Și în vreme ce operatorul Karl Freund își îndrepta obiectivul spre picioarele delicate ale tinerei, regizorul îl remarcă, tulburat, chipul de excepțională puritate, marcat de lumina pătimașă a unei priviri contrastînd, straniu, cu aerul ei feciorelnic. Și atunci, în vreme ce trecea în revistă tot mai distrat nesfîrșitul șir de candidate, și-a dat seama că adevărata Margaretă nu putea fi decît fata de la care împrumutase glezna Elmirei și căreia nu-i cunoștea nici măcar numele. N-a fost prea ușor pentru asistenții exigentului regizor s-o indentifice, dar cîteva zile mai tîrziu fata se prezenta, modestă, pe platou, întrebînd, parcă, pe cine avea să mai dubleze...

Imediat după Faust, numele noii venite, Camilla Horn, avea să urce în fruntea box-office-ului casei U.F.A. Asta se întîmpla în vremea în care Murnau traversase Oceanul și lucra la Hollywood celebrul său film, **Aurora**. Operatorul acestuia era — culmea ironiei! — tocmai cel pe care Murnau îl refuzase furios la Berlin — Charles Rosher, căruia filmul **Aurora** avea să-i datoreze una din cele mai frumoase partituri imagistice din toată istoria cinematografilor. Dar dacă Murnau l-ar fi descoperit pe Rosher cu un an mai devreme, Camilla Horn ar fi rămas o necunoscută...

Cineva acolo sus l-a iubit

Împlinea 30 de ani și bătea de zece ani la porțile celebrității, fără vreun rezultat notabil. Fiul al unei onorabile familii din Cleveland, Paul Newman se înscriesese, cuminte, la Universitate. În orele libere frecventa ansamblul teatral al clubului universitar. Dar orele „libere” deveneau tot mai frecvente, ca și absențele la cursuri, dealtfel. Într-o zi tînarul și-a abandonat cu totul studiile pentru un curs de artă dramatică. Dar ce curs! Cu Strassberg și Kazan, la cea mai bună școală actoricească din Statele Unite.

Și totuși, anii treceau fără ca actorul să se achite de promisiunile talentului său. Juca în teatre, roluri obscure pe scene obscure; în 1954 i-a



Magnifica lor prezență era argumentul nr. 1 al lansării unui film: Greta Garbo și John Gilbert

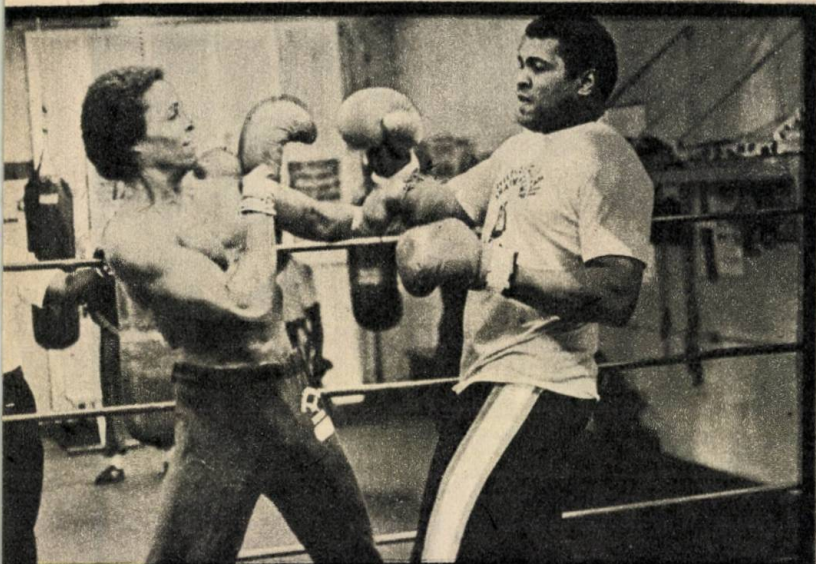
fost încredințat un rol episodic într-un film: **The Silver Calice** de Victor Seville. Nimeni n-a remarcat nici filmul, nici interpretul.

Marea lui șansă a fost că, în 1955, se făcea remarcat de Robert Wise, un „tînar” regizor de 40 de ani (!), care-și cheltuisese viața într-un foarte lung stagiul ca monteur și regizor secund. Dar avusese de la cine învăța meseria! Fusesse monteurul lui Orson Welles pentru **Citizen Kane** și secundul altor personalități de vază din lumea Hollywoodului. Wise tocmai pregătea un film despre unul dintre așii pugilismului de odinioară: Rocky Marciano, și l-a privit cu interes pe tînarul dar oarecum blazatul actor de teatru. Cît despre Newman, orice altă experiență i-ar fi fost mai apropiată decît cea a ringului. Numai că, din ferire pentru el, filmul lui Wise își descria eroul mai mult în afara ringului, în relațiile

umane și sociale cotidiene, ceea ce i-a dat posibilitatea actorului să contureze personajul savuros și complex al neînfrîntului campion, într-o producție cinematografică devenită antologică. **Cineva acolo sus mă lubește** a fost filmul care l-a lansat pe Newman ca unul din marii interpreți contemporani ai cinematografilor americane.

Între adevăr și legendă

Dacă există filme fatale unei cariere de actor, există și legende interesante să permanentizeze versiuni denaturate ale unor abandonuri cinematografice. Așa, de pildă, se spune despre John Gilbert că a fost eliminat de



S-a lansat mai întâi pe ringul de box, apoi pe marele ecran: Cassius Clay

cinematograful sonor din cauza imperfecțiunilor vocii sale iar despre Greta Garbo că a părăsit studiourile deceptonată de eșecul ei în comedia lui George Cukor, **Femeia cu două fețe**. Asemenea mituri se cade să fie analizate cu mai multă circumspecție.

În ceea ce-l privește pe Gilbert, orice cinefil poate constata cât i-a fost vocea de fonogenică, vizionând filmul pe care l-a turnat în 1933 alături de Garbo: **Regina Christina**. Cauza eliminării sale din studiouri nu în tehnica, trebuie căutată, ci în relațiile sale imprudente cu patronii, și anume într-un conflict cu Louis B. Mayer datînd din 1927. Pe atunci, după întâlnirea dintre Gilbert și Garbo pe platou-

rele filmului **Carnea diabolică**, Hollywoodul a fost martorul unei neașteptate și înflăcărate idile între cei doi protagoniști. Nimeni n-ar fi crezut-o pe nordica cea înghețată în stare de atîta pasiune. „Garbo care fusese totdeauna un pic distantă, îl adora pe Gilbert și cînd jucau scene de dragoste, ele mai trebuiau domolite...” — istorisește un martor ocular al filmărilor. Cum era și firesc, curînd a fost anunțată data căsătoriei. Numai că, în ziua mult așteptată, Garbo întîrziea. Cuprins de o amară presimțire, mirele devenise din ce în ce mai nervos cînd Mayer, reputat pentru grosolania și lipsa-i de tact, i s-a adresat: „Cine te pune s-o iei de nevastă? Culcă-te,

mai departe, cu ea!” Impulsivul Gilbert s-a năpustit asupra patronului firmei umplîndu-l de sînge. „Te voi distrage!” — l-a avertizat Mayer în auzul tuturor.

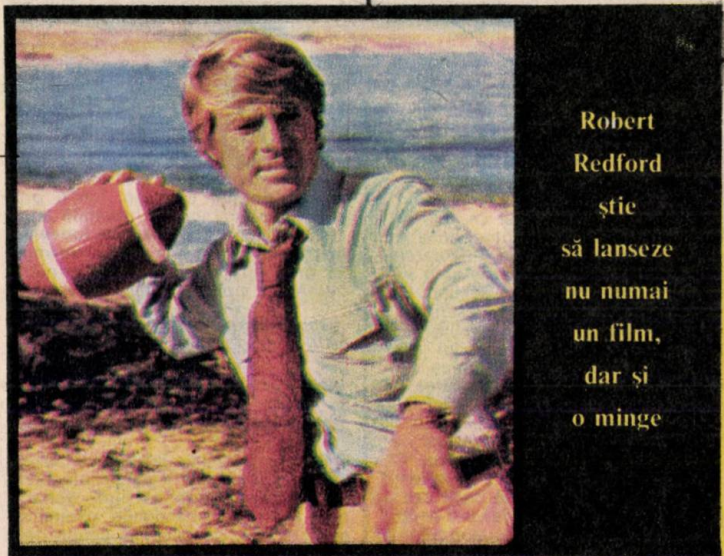
Dar o vedetă de talia lui Gilbert nu era ușor de distrus, pentru demolarea sa trebuia timp! Gilbert avea un contract încheiat și a fost distribuit mai departe alături de Garbo în **Anna Karenina**, **Femeia de afaceri** etc. La apariția sonorului a fost distribuit ca Romeo alături de Norma Shearer în scena balconului (în „Hollywood Revue”, 1929) Dacă duetul shakespearian a avut un efect comic cu totul imprevizibil asupra publicului, nu vocea pretins guturală a lui Gilbert era de vină ci regia deficitară a lui Lionel Barrymore și mai cu seamă textul care n-avea mai nimic comun cu Shakespeare și repeta de nu mai puțin 12 ori un invariabil „Te iubesc!” (Secvența a fost dealtfel parodiată și în celebrul film al lui Stanley Donen, **Cîntînd în ploale**.) Dar, firește, după un asemenea eșec, reputația interpretului lui Romeo — era puternic prejudiciată.

Pentru Mayer sosise ceasul răzburării. Lipsit de simpatia publicului, Gilbert era la cheremul său. Iar actorul, care dorea să evite orice pretext de reziliere a contractului, venea zilnic la studio, deși n-avea nimic de filmat, în vreme ce portarul îl verifica circumspect legitimația fiindcă primise de la direcție indicația să se prefacă mereu că nu l-ar recunoaște pe, pînă mai deunăzi, răsfațatul actor.

Totuși, în 1933, Mayer a fost din nou silit să dea înapoi. Studioul se pregătea să filmeze o pagină din istoria Suediei, **Regina Christina**, avînd-o ca protagonistă pe Garbo. Numai că toți partenerii care i-au fost propuși, între care chiar Laurence Olivier, au fost refuzați cu răceală de către actriță. Și în cele din urmă Mayer însuși a fost nevoit să-l accepte pe Gilbert care, alături de logodnica sa de odinioară, a făcut o creație foarte bună. Numai că, imediat după acest succes, comportarea direcției studioului față de actor a redevenit înghețată. Și după expirarea contractului, Mayer și-a văzut țelul împlinit: John Gilbert era înlăturat nu numai din studiourile Metro, ci și din lumea cinematografilor. Un an mai tîrziu se stîngea, pe cînd abia împlinise patruzeci de ani...

Garbo era pe atunci foarte ocupată, turna o nouă **Karenină**, o **Damă cu Camelli**, o **Walewska**. Cariera ei avea să se încheie în 1941, după „eșecul” amuzantei comedii realizate de George Cukor, **Femeia cu două fețe**. Se spune că, dezamăgită de lipsa ecoului de public la ultimul ei film, Greta și-ar fi abandonat profesia. Probabil că decepția Gretei va fi avut o importanță în luarea unei asemenea decizii. Totuși un detaliu mai puțin cunoscut ne atrage atenția: Louis B. Mayer i-a propus actriței să reia... **Carnea diabolică**, tocmai filmul idilei cu John Gilbert. S-ar părea că diabolica propunere a făcut-o pe Garbo să abandoneze, la rîndul ei, arena cinematografului.

În acest sens, se poate susține că melodrama **Carnea diabolică** a fost o bombă cu explozie întîrziată pentru cariera ambilor actori...



Robert Redford știe să lanseze nu numai un film, dar și o minge

Tudor CARANFIL



Actorul ca „figură“

Un film de referință
despre condiția
actorului
la Hollywood
— Ziua lăcustei

Cine este actorul de film? Este el întotdeauna una și aceeași persoană cu vedeta de cinema? Are el un statut profesional limpede? În ce măsură se joacă el pe sine? Cit este talent și cit fotogenie în interpretarea lui? În ce măsură poate fi el format de școala de actorie? Cit de anevoioasă este cariera unui star? Există actori de neînlocuit? Cum se comportă interpretul în cadrul echipei? Este el victima confuziei dintre realitate și ficțiune? Iată doar cîteva dintre zecile de întrebări legate de actorul de film la care sociologii, psihologii și criticii de cinema se căznesc să răspundă de cîteva decenii. Răspunsurile sînt formulate uneori chiar de filmul despre film, unde actorul apare ca personaj. Iată cîteva ipostaze ale sale.

ACTORUL CA ANTI-STAR

Starul hollywoodian nu mai este ce era, se observă cu nostalgie sau cu satisfacție de mai bine de un deceniu. Actorul de film aflat în fruntea topului american nu mai tremură de groaza producătorului, nu-și mai sacrifică viața personală de dragul contractului cu vreun studio și nu se mai străduiește să fie strălucitor douăzecișipatru de ore din douăzecișipatru. El își permite să nu mai aibă „glamour” și mai face și ce-i trece prin cap. Își îngăduie chiar să facă bășcălie de mitologia hollywoodiană. Că lucrul nu este numai un moft publicitar o demonstrează filmul lui Mel Brooks **Silent Movie** (Comedie mută '77)* în care cîteva din cele mai faimoase staruri ale ultimului deceniu acceptă apariții de plan doi. Burt Reynolds, James Caan, Paul Newman și Liza Minnelli susțin cite un mic show în care își parodiază propriile ticuri și clișee și își ironizează cusururile și nebuniile personale. Ideea i-a amuzat într-atîta încît au acceptat să joace fără a fi plătiți. Iată-l pe Burt Reynolds într-o scurtă apariție ce șarjează ipostazele sale de june prim, un „macho” sigur pe farmecul său. James Caan evocă în prestația sa stîngăcia și empoi-ul de băiat cam prostănac dar cumsecade. Într-un număr amuzant și plin de cascade, spectaculosul

Paul Newman își ironizează mania automobilistică. Liza Minnelli merge cu șarja și mai departe și în secvența dedicată ei parodiază chiar anti-starul, tipul actriței nefotogenice, nesofisticată și pline de modestie. Jucate cu mare poftă, aceste show-uri vorbesc grăitor despre schimbarea mentalității în privința condiției de star. Ceea ce nu a împiedecat însă ca interpreților cu pricina să le crească cota de popularitate.

* **COMEDIA MUTĂ '77**. R: Mel Brooks; Sc: Mel Brooks, Rudy de Luca; Cu: Mel Brooks, Marty Feldman, Dom Deluise, Paul Newman, Burt Reynolds, Liza Minnelli.

ACTORUL CA MARFĂ

Nici un regizor hollywoodian nu demonstrează cu atîta precizie ca Joseph Mankiewicz în **The Barefoot Contessa*** (Contesa desculță, 1955), care sînt etapele fabricării unui star. Se ia, deci, o dansatoare spaniolă, Maria Vargas (interpretată de Ava Gardner), i se examinează datele personale ca pe o materie primă și începe procesul de finisare și ajustare. Viitoarea stea este învățată cum să vorbească și să se comporte în public, ce are voie să declare și ce nu, ce rochii să poarte și ce pieptă-



Marele spectacol al vieții (Elena Solovej, turnind *Sclava iubirii* alături de Rodion Nakhapetov și de regizorul Nikita Mihalkov)

natură. Contractul cu studioul prevede ca trebuie să-și însoțească producătorul la recepții și să povestească ziaristilor o biografie exotică. Noulul star îi este strict supravegheat viața personală, nici o idilă nu trebuie asociată cu numele său. Agentul publicitar își face zelos datoria, actrița urmează destul de supusă sfaturile care i s-au dat, mulțimea primește cu entuziasm pe noua stea fabricată după „rețeta care merge la sigur”. „Marfa” pe care producătorul a mizat aduce încasările scontate. Până într-o bună zi. Sufocată de constrângeri, oripilată de artificialitatea mediului hollywoodian, vedeta începe să se revolte. Încearcă să evadeze printr-o căsătorie „ca-n filme”, cu un conte italian, dar soluția nu se dovedește salvatoare ca în poveștile cu happy end. Actrița moare și funeraliile ei, regizate cu dibăcie de producător, sporesc publicitatea peliculelor sale. Asa se încheie cariera unui star fabricat după rețete sigure. Povestea amintește de cazuri reale: Jean Harlow, Marilyn Monroe, Rita Hayworth. Deși împrumută multe din datele sale personajului, actrița Ava Gardner nu a avut din fericire o asemenea soartă. Poate că a avut mai mult noroc.

***CONTESA DESCULTĂ. R și Sc:** Joseph Mankiewicz; Cu: Ava Gardner, Humphrey Bogart, Edmund O'Brien, Rossano Brazzi, Valentina Cortese.

ACTORUL DE NEÎNLOCUIT

Înimitabilul actor polonez Zbigniew Cybulski a murit într-un accident de tren, în ziua de 8 ianuarie 1967, înainte de a împlini 40 de ani. La numai câteva luni după dispariția lui, celebrul regizor Andrzej Wajda începe să turneze *Wazytko na szpiedaz (Totul de vînzare)*, 1968), film-recvim și în același timp profesiune de credință în care își mărturisește durerea în fața pierderii interpretu-

lui său preferat. Deși nu apare nici măcar în imagini împrumutate din alte pelicule, Cybulski este personajul principal. Povestea reconstituie în mare măsură împrejurările morții sale. O echipă de filmare îl așteaptă pe actorul plecat, se pare, într-o călătorie de limpezire cu sine. Concentrându-se asupra unor activități care nu reclamă participarea absentului, colegii vorbesc despre el, îi evocă obiceiurile, ticurile, preferințele. Vestea accidentului tulbură pe toată lumea, dar nu-i descumpănește pe profesioniștii care trebuie să-și încheie pelicula. Un tânăr actor blond și neliniștit (Daniel Olbrychski) este desemnat să-l ia locul. Nimeni nu este de neînlocuit în lumea schimbătoare a cinematografului, a cărei deviză pare a fi „totul de vînzare”. Această se întâmplă însă în planul ficțiunii. Wajda și-a rostit prin acest film remuscările și, deși a lucrat mai departe cu Olbrychski, nu l-a cerut niciodată acestuia să-l imite pe Cybulski. Deși a devenit actorul numărul unu al ecranului polonez, tânărul actor nu a încercat niciodată să preia tipul predecesorului său, proiectat de moartea timpurie în legendă. El a avut curajul de a rămâne el însuși. Ca și Wajda, el recunoaște că Cybulski e de neînlocuit.

***TOTUL DE VÎNZARE R și Sc:** Andrzej Wajda; Cu: Andrzej Lipicki, Daniel Olbrychski, Elżbieta Czyżewska, Beata Tyskiewicz

ACTORUL CA RIVAL

Una din grelele încercări ale meseriei de actor de film este starea de rivalitate. Lupta pentru succes aduce după sine și mărturisite sau nemărturisite invidii și frustrări. Vedetariatul de tip hollywoodian a făcut ca acest sentiment să ajungă uneori la paroxism. Starul nu vrea să împartă gloria cu nimeni, nici măcar atunci cînd aceasta ține mai mult de domeniul amintirii, demonstrează cu sarcasm filmul lui Robert Aldrich, *What Ever Happened to Baby Jane?* (Ce s-a întâmplat cu Baby Jane, 1962). Joan Crawford și Bette Davis interpretează două foste stele ale ecranului, surori care la bătrînețe locuiesc împreună și, deși retrase din competiție, își dispută încă înflăetarea. Niciuna nu „iartă” succesele, chiar și trecute, ale celeilalte. Una dintre ele este un fost copil-minune care nu se împacă nici la vîrsta înțelepciunii cu ideea că sora sa, mult mai frumoasă, a beneficiat de o carieră mai lungă și mai strălucitoare. Jigniri dureroase, scene de isterie și farse sinistre otrăvesc atmosfera din casa vedetelor aflate la vîrsta pensiei. Rivalitatea personajelor este într-o oarecare măsură inspirată de rivalitatea interpretelor. Acțiță de viguros talent, Bette Davis a fost întotdeauna admirată pentru performanțele jocului său, dar nu s-a bucurat niciodată de manifestările de admirație inspirate de frumoasa Joan Crawford. Din fericire, resentimentele uneia față de cealaltă nu au luat niciodată în viață forma violentă a celor din planul ficțiunii.

***CE S-A ÎNTÂMPLAT CU BABY JANE. R:** Robert Aldrich; **Sc:** Lucas Heller, după romanul lui Henry Farrell; **Cu:** Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono.

ACTORUL ÎN CAPCANA FOTOGENIEI

Actoria nu înseamnă nimic. Aparatul se îndrăgostește de un chip și face minuni cu el”. Iată replica-cheie a filmului *Mitul Federei* (Fedora, 1978), o sarcastică viziune asupra mitologiei cinematografului inspirată de „cazul Garbo”. Regizorul Billy Wilder nu-și propune o peliculă biografică. Există atîtea „pete albe” în viața personală a „Sfinxului suedez” încît lucrul nu ar fi cu puțință. Trimiterile la personalitatea celei care a părăsit, la numai 36 de ani, soclul de zeită a ecranului sînt oarecum aluzive. Ca și Garbo, Fedora (interpretată de Marthe Keller) are ochelari fumurii, voce joasă, poartă vestimente modeste și are oroare să fie recunoscută pe strădă. Asemenea stelen retrasă în plină glorie, eroina lui Wilder intruchipează mitul frumuseții inaccesibile. Regizorul duce demonstrația mai departe și, abătîndu-se puțin de la modelul din viață, își pune protagonistă să fie — și să lupte cu îndîrjire, să se mențină simbolul tinereții veșnice. De aici drama. Strădania de a face față exigențelor fotogeniei îi este fatală. Războiul cu ridurile este crîcen. Deși Federei nu-i reușește operația estetică menită s-o întînească, ea nu se dă bătută și-și apără cu îndîrjire poza strălucitoare. Soluția este diabolică. În locul ei va apărea, în filme și foarte discret în viață, fiica sa Antonia (in-

interpretată tot de Marthe Keller), o sosie perfectă. O dublură care nu suportă însă multă vreme să-și sacrifice viața pentru o iluzie. Chiar dacă mitul este pentru o vreme salvat. Revolta împotriva capcanelor fotogeniei este jucată convingător de Marthe Keller, o actriță care a știut să nu devină prizoniera propriei sale frumuseți.

"MITUL FEDOREI. R: Billy Wilder; Sc: Billy Wilder după nuvela „Capete încoronate” de Thomas Tryon; Cui: Marthe Keller, William Holden, José Ferrer

ACTORUL CA NEPROFESIONIST

Că actoria de film nu este o profesiune s-a demonstrat nu numai de unii critici arțăgoși, ci și de experiența de aproape un veac a cinematografului. Acrobați de circ, agenți imobiliari, plasatoare, ingineri, boxeri, manichiuriste și mulți alți reprezentanți ai unor meserii mai banale sau mai exotice au devenit, prin eforturi tenace sau cu ajutorul unui concurs de împrejurări, interpreți ai ecranului. Unii și-au construit cariera de vedetă, alții au strălucit numai preț de un rol, de un film. Din această ultimă categorie face parte și Pașa Stroganova, eroina peliculei sovietice **Începutul** (*Nacialo*, 1970). Ea este o fată mai degrabă urită decât frumoasă, mai degrabă veselă decât tristă, o muncitoare care își umple timpul liber activând la cercul de artă dramatică al clubului întreprinderii. La un spectacol de sfârșit de an ea este remarcată de un tânăr regizor în căutare de „fete noi” care are îndrăznețea să-i acorde rolul Ioanei d'Arc într-o superproducție istorică. Pariul lui se dovedește inspirat, căci eroina (interpretată de uimitoarea actriță Inna Ciurikova) joacă magistral și, în ciuda lipsei de pregătire și a fizicului modest, reușește să sugereze grandioarea gestului istoric al personajului său. Urmează o premieră cu flori și aplauze și admirația, nu lipsită de invidie, a colegelor de serviciu. Dar din păcate nu mai este solicitată pentru un nou rol. Stroganova este apreciată de toată lumea, dar considerată prea specială. Oare aici se încheie cariera sa cinematografică? Este o întrebare pe care filmul o pune nu numai în legătură cu acest caz. Orice asemănare cu realitatea este pur întâmplătoare...

"ÎNCEPUTUL. R: Gleb Panfilov; Sc: Evgheni Gabrilovici, Gleb Panfilov; Cui: Inna Ciurikova, Valentina Telickina, L. Kuravliov

ACTORUL ȘI SPECTACOLUL VIETII

O palpitantă întrecere între spectacolul vieții și spectacolul cinematografic străbate imaginile filmului **Secvențe** (1982), profesiunea de credință a compatriotului nostru Alexandru Tatos. Regizorul-personaj, ca și regizorul-autor, este înspăimântat de pericolul inautenticității și, fascinat de complexitatea relațiilor omeneste, pornește să-și compare eroii cu oamenii din „realitatea înconjurătoare”. Căutările lui iau uneori forma plasării interpretului profesionist în ambianța cotidiană pentru a provoca reacții unor privitori filmați în manieră verité. Vicleana pîndă a camerei surprinde într-adevăr atitudini inimitabile și replici mustoase. Un actor (Dragoș Pîslaru) este pus să-și povestească la un telefon public necazurile și o asistență care stă la coadă nerăbdătoare îl ascultă fără să vrea mica poveste „melo” trecînd prin stări contradictorii, de la apostrofarea impulsivă la compasiunea consolatoare. Cînd află că totul a fost o înscenare, cei surprinși pe nepregătite bombănesc furioși și se revoltă împotriva procedurii. Regizorul nu se declară partizanul lui fanatic, dar experiența îl fascinează. Actorul apare pe fundalul spectacolului vieții și în alte episoade ale filmului. După prospecția pentru pregătirea unei noi pelicule, echipa cînează într-un local de mîna a doua. Interpreta (Emilia Dobrin), puțin enervată de călătoria oboșitoare, își uită necazul la apariția responsabilului care le povestește recenta sa dramă familială și îl privește ca pe un moment de cinema de mare interes. Viața năvălește permanent asupra cineaștilor tracasată de problemele de producție și de creație. Pe platoul de filmare actrița care joacă o scenă patetică într-o peliculă cu ilegalități este întreruptă de cearta unor figuranți care discută o problemă de viață și moarte. Doi oameni care se cunosc din împrejurări dramatice se întîlnesc după trei decenii și se învinuiesc reciproc pentru atitudinea din trecut. Elucidarea problemei lor morale devine mai palpitantă decât ficțiunea pe care echipa o zămislește cu trudă. Turbulenții sînt dați afară, dar cineaștii rămîn cu puternica impresie a unei probleme de viață adevărată. Mai ales actrița care, după șocul acestei întîmplări, izbutește să-și joace scena, în fine, convingător.

"SECVENȚE. R și Sc: Alexandru Tatos. Cui: Geo Bar-ton, Ion Vilcu, Mircea Diaconu, Emilia Dobrin Besoiu, Dragoș Pîslaru.

Un mare
actor —
Toma
Caragiu,
interpretînd
un mare
actor
al unui
tulburat timp
(în *Actorul
și
sălbaticii*)



**Daniel Olbrychski în
Totul de vinzare**

**Portretizând o
vedetă căzută
în uitare
(Gloria Swanson)**

ACTORUL CA SIMBOL

Cînd regizorul Roger Vadim a lansat-o pe Brigitte Bardot prin filmul *Și Dumnezeu a creat femeia* (1956), nu-și închipuia că ea va deveni rapid vedeta numărul unu a Franței. Senzualitatea ei inconștientă de sine și frumusețea, sfidînd tiparele de armonie, au consacrat-o ca pe un simbol erotic acceptat cu entuziasm de generația non-conformistă a anilor '60. Viața personală a „blondei bombilate”, agitată de divorțuri repetate și de idile fără număr, a atras mereu hăitula zărilor din presa de scandal. Imaginea sa de Afrodită a timpurilor moderne a inspirat manifestări de adorație de un fanatism nemaivăzut pe continentul european. Cînd mitul B.B. se afla la apogeu, el a și devenit temă de film. Louis Malle regizează *Viață particulară* (*Vie privée*, 1961) pentru a exploata atractivitatea unui subiect atît de gras dar și pentru a pune în discuție condiția actorului-simbol. Eroina peliculei debutează și se consacră asemenea interpretei sale. Ca și aceasta ea devine prizoniera imaginii pe care i-a zămislit-o cinematograful și nu mai poate încerca un alt tip de rol. Criticii îi atacă neobosit monotonia jocului. Ca și B.B., actrița-personaj este urmărită pas cu pas de o armată de fotografi și reporteri și este asaltată de mulțimea de admiratori cu apucături devoratoare. Ca și vedeta din viață, cea din film trece prin perioade de nevroză depresivă, neputînd suporta controlul permanent asupra vieții personale. Eroina lui Malle sfîrșește rău. Ea moare, cîzînd, într-un superb ralenti, orbită de o lumină de blitz indiscret, de pe acoperișul unei case. Cariera Brigittei Bardot contrazice filnalul peliculei. Ea a știut să se retragă la vreme și să devină o abilă femeie de afaceri. Acest happy end nu diminuează însă gravitatea problemei enunțate.

"VIAȚĂ PARTICULARĂ. R: Louis Malle; Sc: Jean Paul Rappeneau, Louis Malle. Cu: Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni, Ursula Kutler

ACTORUL ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Poate că cea mai periculoasă boală profesională a actorului de film este confuzia dintre ficțiune și realitate. Un „Caz” cu urmări tragice descrie Billy Wilder în *Bulevardul amurgului* (*Sunset Boulevard*, 1950), un sarcastic portret al medilor hollywoodiene. Eroina este Norma Desmond, o stea de cinema intrată în declin după instaurarea sonorului. Interpreta ei este Gloria Swanson, o actriță recrutată din rîndul nurlilor „bathing beauties”, frumoasele în costum de baie care populau comedia burlescă. Asemănările dintre biografia actriței și cea a personajului sînt și nu sînt întîmplătoare. Vedeta din filmul lui Wilder nu se poate împăca cu gîndul că a căzut în uitare și încearcă să-și compună o spectaculoasă reparație pe ecran. În acest scop pune ochii pe un tînar

scenarist fără angajamente care acceptă de dragul banilor să-i scrie un rol capabil s-o relanseze. Fosta stea este însă atît de tiranică și posesivă cu Pygmalionul ei de ocazie, încît acesta încearcă să evadeze din decorul luxos al vilei cu piscină. Incapabilă să suporte un nou eșec, steaua în declin îl împușcă. Atunci cînd vin poliștii să o ridice, ea se comportă asemenea unei eroine de melodramă interpretată de ea odinioară și dă semne că „trece” din realitate în ficțiune. Norma Desmond nu a reușit să accepte ideea sfîrșitului de carieră. Interpreta ei, Gloria Swanson, a supraviețuit totuși declinului și a mai apărut, pe ici pe colo, în cite un rolșor de plan dol. Se pare însă că partitura din *Bulevardul amurgului* a vindecat-o definitiv de boala confuziei dintre realitate și ficțiune.

"BULEVARDUL AMURGULUI. R: Billy Wilder; Sc: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marsham Jr.; Cu: Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Buster Keaton

ACTORUL ȘI ȘCOALA DE ACTORIE

Stelele de cinema s-au săturat într-o bună zi să fie adulăte pentru frumusețea și magnetismul lor. Și-au dorit să fie admirate și pentru calitățile lor interpretative. Dacă încă de la începuturi unii se pregăteau pentru un rol luînd ore de dicție, canto, călărie sau pantomimă, ideea școlii de actorie de film s-a impus abia prin anii '50. Regizorul Elia Kazan înființează împreună cu Lee Strasberg „Actor's Studio”, prestigioasă instituție de învățare a jocului cinematografic. Metodele celor doi cuceresc pe aspiranții la glorie dar atrag și celebritățile. Afirmată deja, Marilyn Monroe devine una dintre cele mai conștincioase cursante. Cei care vor să devină interpreți de film nu mai visează melancolic să fie remarcați de un regizor cu fler ci încearcă mai întîi să fie admiși la „Actor's Studio”. Este și cazul protagonistului *Ștafel următoare*, *Greenwich Village* (*Next Stop, Greenwich Village*, 1976), peliculă ce reconstituie cu minuțiozitate atmosfera anilor '50. Urișe panouri publicitare anunțând premiere cu Marlon Brando și James Dean, actori împuși printr-un stil de joc ce polemiza cu metodele hollywoodiene de pînă atunci. Se impune un nou erou, nonconformistul „în haină de piele” care contestă valorile unei societăți pragmatice. Se afirmă un nou tip de stea, care nu respectă canoanele de frumusețe ale deceniilor trecute. Aceasta își întemeiază cariera pe talent și pe stăpînirea perfectă a meseriei. Tînarul din filmul lui Mazurski (interpretat cu inteligența de Lenny Baker) înțelege rapid aceste schimbări și, pregătindu-se cu tenacitate, este admis la cursurile lui Lee Strasberg. Aici se încheie povestea lui, un pretext al autorului pentru omagierea școlii de actorie.

* **STAȚIA URMĂTOARE, GREENWICH VILLAGE. R și Sc:** Paul Mazursky; **Cu:** Lenny Baker, Shelley Winters, Ellen Greene

ACTORUL ȘI NELINIȘTEA LUMII

Dacă s-ar face un portret al stelei de cinema după prejudecățile legate de acest personaj, ei ar cuprinde trăsături ca: fragilitate nervoasă, răsfăț, egolism, spirit boem, incapacitatea de a pricepe problemele lumii în care trăiește. Acestea sînt cîteva dintre însușirile eroinei filmului **Sclava iubirii** (*Raba lubvi*, 1975), jucată cu farmec de Elena Solovej. Ea este o serafică vedetă a cinematografului rus, are gesturile grandilocvente ale „marelui mut” și joacă în drame exotice de tip **Șeicul alb**. Decorul în care se turnează o asemenea „pașiune în deșert” este Crimeea anului 1917, unde ajung, din ce în ce mai neliniștiți, ecouri ale luptelor pe viață și pe moarte dintre „albi” și „roșii”. Echipa filmează fără prea mare trageră de inimă povestea prăfuită a unei preafrumoase răpită de un șeic iar interpreta cu bucle blonde și voce cîrpititoare surde pe sub pălării dantelate admiratorilor pe fețele cărora se citește deja spaima de puhoiul revoluționar care se apropie. Actrița își vede netulburată de gesturile ei patetice și de privirile languroase, pînă într-o zi, cînd vizionează cîteva bobine proiectate pe furis de un operator înregimentat în mișcarea democratică. Greve reprimite în sînge și lupte între studenți și soldații țariști sînt surprinse cu „camera ascunsă” și, deși înregistrate în condiții precare, sînt subiecte senzaționale, pe care nici un scenarist al vremii nu le-ar fi putut egala în patetism. Spectacolul vieții o cutremură pe vedeta eterică ce înțelege dureros destinul epocii sale. Ea se va alătura „roșilor” și va participa, cu riscul vieții, la acțiunile lor periculoase. Iată că finalul contrazice toate prejudecățile din portretul-robot. Nu numai în planul ficțiunii dar și în viață, actorul s-a dovedit capabil să înțeleagă neliniștea lumii. Să încerce s-o schimbe în bine.

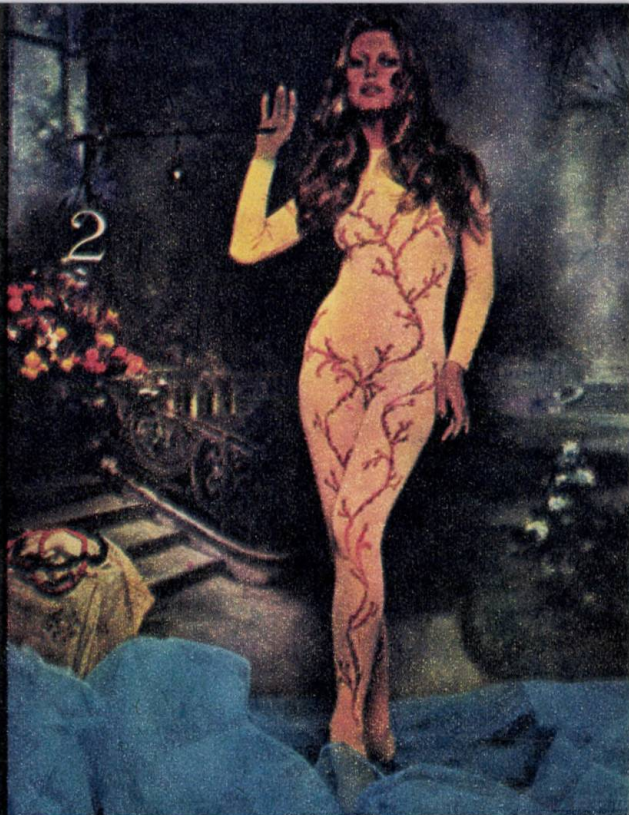
* **SCLAVA IUBIRII. R:** Nikita Mikhalkov; **Sc:** Fridrih Gorenstein, Nikita Mikhalkov **Cu:** Elena Solovej, Rodion Nakhapetov, Aleksandr Kaliaghin, Nikita Mikhalkov

ACTORUL CA MEMBRU AL ECHIIPI DE FILMARE

Nicăieri „uzinei de vise” nu ți sînt arătate culisele cu mai multă bună credință ca în **Noaptea americană** (*La nuit américaine*, 1973). Adică fără elanuri demitizatoare și ironii la adresa profesiunilor filmului. Dimpotrivă, François Truffaut declară în această profesiune de credință a sa că „cinematograful este mai bun decît viața”. El face elogiul echipei sudate care participă trup și suflet la realizarea unei pelicule. Contribuția tuturor meseriașilor este importantă, pare el să demonstreze atunci cînd fixează îndelung aparatul asupra tuturor activităților din „culise”, cele care își aduc, fiecare în felul lor, contribuția la zămislirea miracolelor de pe ecran. Pentru el și actorii protagoniști, July (Jacqueline Bisset) și Alphonse (Jean-Pierre Léaud) nu sînt decît niște membri ai echipei de filmare. Persoane cu un echilibru nervos fragil, ei nu reușesc să-și învingă tristețile și angosale decît atunci cînd reușesc să se integreze perfect atmosferei de lucru a echipei. Pe parcursul turnării vor fi și ei cuprinși de o stare specială de entuziasm și își vor uita necazurile personale. Părăsit de iubita sa, Alphonse își găsește consolarea în prietenia pe care i-o dovedesc colegii. Distantă la început, July ajunge să mărturisească regizorului lucruri de o sinceritate dezarmantă, care vor inspira de altfel acestuia replici pentru filmul care se face. Truffaut nu se oprește la evocarea și susținerea practicii „furtului” din realitate. El pledează pentru ideea adaptării rolului la personalitatea interpretului. Actorul nu diminuează contribuția actorului dar propune pentru el un statut egal cu al celorlalți membri ai echipei. O idee foarte democratică

* **NOAPTEA AMERICANĂ. R:** François Truffaut; **Sc:** François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman; **Cu:** Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Jean-Pierre Léaud, François Truffaut

Dana DUMA



Prizonieră a unui mit: BB

Actoria și dezarmanta sinceritate
(Jacqueline Bisset în *Noaptea americană*)





Mari
actori
au intrat
în memoria
spectatorilor,
cîte doi.
Dar
a forma
un cuplu
nu înseamnă
doar
„a juca
împreună“

Un cuplu pe drumul
istoriei filmului
(Paulette Godard
și Chaplin în *Timpuri noi*)

Ce înseamnă un „cuplu de cinema“?

În copilăria mea, bunica și mama suspinau pe două voci: „ah! Vilma Banky și Ronald Colman!“, „ah, Danielle Darrieux și Charles Boyer!“. Și îmi băgau sub nas niște poze maronii (am aflat mai tîrziu că se numesc se pia) tip carte poștală, în care un el și o ea se priveau foarte serioși și cam triști (am aflat mai tîrziu că sufereau din dragoste), cu ochii pierduți, cu buzele între-

deschise, înlănțuiți într-o îmbrățișare înțepenită (am aflat mai tîrziu că urma scena sărutului). Am descoperit apoi și alte personaje la fel de pasionale sub care scria: Greta Garbo — John Gilbert în *Regina Christina*, Myrna Loy și Tyrone Power în *Vin plouă*, Marlene Dietrich — Gary Cooper în *Maroc*, Jean Harlow — Clark Gable în *Saratoga*, Michelle Morgan — Jean Gabin în *Suflete în*

ceață.

Așa am cunoscut eu cuplurile celebre. Ulterior, cultura mi s-a îmbogățit, de astă dată pe văzute, cu figurile la modă: Elizabeth Taylor și Richard Burton, Sophia Loren și Marcello Mastroianni, Serghei Bondarciuk și Irina Skobtseva, Michelle Mercier și Robert Hossein.

De fapt, ce este „cuplul de cinema“ și cum a evoluat el?

Cupluri celebre în filme de dragoste

E adevărat că marii îndrăgostiți ai ecranului au cucerit mai repede adeviziunea publicului care decretează aproape de fiecare dată: iată perechea ideală! În pădurea Sherwood (Errol Flynn și Olivia De Havilland în **Aventurile lui Robin Hood**), în junglă (Johnny Weismuller și Maureen O'Sullivan în seria **Tarzan**) sau pe o insulă pustie (Izolda Izvițkaia și Oleg Strijenov în **Al 41-lea**), pe furie (Pia Degermark și Tommy Berggren în **Elvira Madigan**) sau în legalitate (Spencer Tracy și Katharine Hepburn în **Marea de larbă**), cu porniri criminale (Clara Calamai și Massimo Girotti în **Obsesie**) sau cu disperarea despărțirii (Julie Christie și Omar Sharif în **Doctor Jivago**), ei se iubesc pe viață și pe moarte, se iubesc ca în filme. Dar atunci cum rămâne cu filmul muzical care a creat celebrele tandemuri Fred Astaire — Ginger Rogers și Mickey Rooney — Judy Garland sau cu comedia unde au excelat mai demult Myrna Loy și William Powell, mai de curând Woody Allen și Diane Keaton? Deși pretextul este tot un conflict amoros, accentul cade aici pe elementele specifice genului (dans-cîntec și respectiv situații comice). Ca să nu mai vorbim de cuplurile masculine — Pat și Patachon, Stan și Bran, Costică și Mitică, Stroe și Vasilache, Jerry Lewis și Dean Martin — de unde, evident, aspectul sentimental este exclus.

Cupluri fără love-story

Dacă nu punem la socoteală sexul, complementaritatea funcționează mai ales în filme altele decât love-story. Exemplul cel mai frecvent citat este cuplul Stan și Bran. Grasul Oliver Hardy, prostănac dar considerindu-se atoateștiutor, cu un aer suficient și plin de morgă, ceea ce îl face și mai ridicol, se completează de minune cu slabul Stan Laurel, timid și plin de bunăvoință, gata să-și pună cenușă în cap după fiecare ispravă, declanșator al tuturor gagurilor. De fapt,



Un cuplu de film și de viață: Joanne Woodward și Paul Newman

Un cuplu învăluit în muzică (Cristina Janda și Andrzej Seweryn în *Dirijorul* de Wajda)





Un cuplu
în plină capodoperă
Othello
(cu Serghei Bondarciuk
și Irina Skobțeva)

Bran este mai stupid decât pare, și Stan pare mai stupid decât este.

Repetabilitatea a fost dictată mai ales de motive extra-estetice: succesul de casă și relațiile particulare ale actorilor respectivi. Ceea ce nu înseamnă că nu există cupluri care și-au cucerit celebritatea printr-un singur film, cu condiția ca filmul respectiv să fie o poveste „tare”, așa ca *Pe aripile vântului* (Clark Gable și Vivien Leigh), *Casablanca*

(Humphrey Bogart și Ingrid Bergman) sau *Love Story* (Ryan O'Neal și Ali Mac Graw). De altminteri după Liz Taylor și Richard Burton, și, într-o mai mică măsură, după Joanne Woodward și Paul Newman, cuplurile recidiviste au ieșit din modă preferându-se schimbarea partenerilor: Jane Fonda joacă pe rând cu Robert Redford (*Descuț în parc* și *Căldura electrică*), Donald Sutherland (*Klute*), Jon Voight (*Întoarcerea*



Un cuplu care
nu mai are nevoie
de nici o explicație:
Liz Taylor
și Richard Burton

acasă), James Caan (*Venea odată un călăreț*); iar Ludmila Gurcenko îl are alături, când pe Nikita Mihalkov (*Siberiada*), când pe Stanislav Lubsin (*Cinci seri*), când pe Oleg Basilașvili (*Gară pentru doi*).

Mari cupluri pe ecran,
mari cupluri în viață

Unele da (Laurence Olivier și Vivien Leigh, Humphrey Bogart și Laureen Bacall, Katharine Hepburn și Spencer Tracy), altele ba (Fred Astaire și Ginger Rogers). Iar reciproca este și mai discutabilă, multe dintre iubirile notorii din lumea filmului ne proiectându-se și pe ecran. Celebrii logodnici ai anilor '60 — Alain Delon și Romy Schneider — nu au jucat decât de două ori împreună: în *Christine*, filmul care le-a născut pasiunea, și după 10 ani în *Piscina*, când se despărțiseră demult. În timp ce Simone Signoret și Yves Montand joacă adesea împreună fără să formeze un cuplu (vezi *Compartimentul ucigașilor*). Lucru valabil și pentru soții Evghenia Glușcenko — Aleksandr Kaliaghin, Victor Rebengiuc — Mariana Mihut, Aleksandr Haidanovski — Evghenia Simonova, Florin Piersic — Ana Szeles.

Cuplurile
și publicitatea

Mai ales când în presă se comentează pe larg viața lor extracinematografică. Existența furtunoasă a soților Taylor-Burton a contribuit substanțial la interesul stîrnit de filmele lor (*Femelele îndărătnică*, *Cul le frică de Virginia Woolf?*, *Comedianții*, *Boom*). În ultima vreme însă, excepțiile sînt tot mai dese: idila dintre Marthe Keller și Al Pacino, născută la *Bobby Deerfield*, a rămas fără alte urmări cinematografice, iar cea dintre Diane Keaton și Jack Nicholson s-a soldat doar cu *Reds*.

Cuplul = doi actori
de valoare egală?

În majoritatea cazurilor așa e, deoarece cuplul presupune în primul rînd echilibru. Dar se întîmplă ca unul dintre interpreți să fie mai talentat decât celălalt și să devină motorul tandemului (vezi Greta Garbo cu toți partenerii ei și mai ales cu John Gilbert, sau

Fred Astaire cu toate partenerile lui, chiar și cu Ginger Rogers).

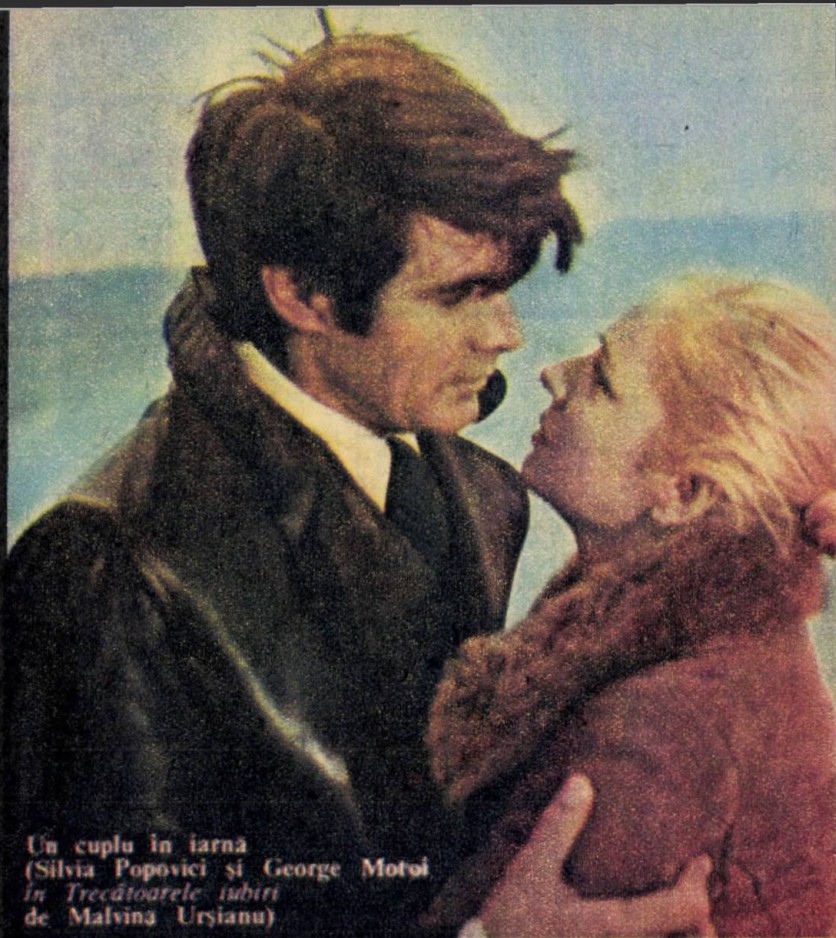
Cum evoluează cuplul în filmul de azi

Se poartă indestructibilele amicitii masculine (Jon Voight și Dustin Hoffman în **Cowboy-ul de la miezul nopții**, Al Pacino și Gene Hackman în **Sperietoarea**, Robert De Niro și Christopher Walken în **Vinătorul de cerbi**, Mircea Albulescu și Dan Condurache în **La capătul liniei**, Constantin Brînzea și Remus Mărgineanu în **Întorcerea din Iad**) sau feminine (Miou Miou și Isabelle Huppert în **Coup de foudre**, Marina Vlady și Lili Monori în **Ele două**). Un film ca **Harry și Tonto** a dovedit că legătura dintre un bătrîn și o pisică poate fi și ea plină de tandrețe, iar **ET** a impus marele cuplu al stagiunii 1982—83, acela dintre un copil și un extraterestru.

Tandemul modern se formează mai degrabă din Actor și Regizor, decît din doi interpreți. La ora actuală colaborarea dintre Martin Scorsese și Robert De Niro, Nichita Mihalkov și Iuri Bogatîrov, Carlos Saura și Geraldine Chaplin, Marta Meszaros și Jan Nowicki, Lina Wertmüller și Giancarlo Giannini tinde să devină la fel de celebră ca și cuplurile de monștri sacri ai anilor '30—'50.

În atîtea definiții parțiale n-am reușit să spun un lucru esențial, și anume că a juca împreună nu înseamnă a forma un cuplu, deoarece acesta nu este o simplă alăturare a doi interpreți, ci presupune prezența a ceva inefabil. Unii l-au tradus prin relațiile intime dintre actori, alții prin receptarea noastră subiectivă. Poate așa se explică de ce mie personal tandemul Fred Astaire—Ginger Rogers mi se pare desăvîrșit din punct de vedere profesional, dar că adevăratul cuplu îl formează Fred Astaire cu Eleanor Powell, deși n-au dansat decît o singură dată împreună. Sau de ce cred că o seamă de cupluri care n-au depășit granițele unui singur film (de pildă, Warren Beatty și Fay Dunaway în **Bonnie și Clyde**) au dreptul la o celebritate cel puțin egală cu a celor consacrate.

Cristina CORCIOVESCU



Un cuplu în iarnă
(Silvia Popovici și George Motoi
în *Trecătoarele iubiri*
de Malvina Ursianu)



Un cuplu prea monden: Isabelle Adjani și Alan Bates

Atenție! Se înregistrează!

Hotărât lucru, actorii sînt niște oameni matinali. Poate o fi fost altfel în epocile premergătoare erei electronice, poate că mai sînt noctambuli prin orașele fără studiouri de radio. O lege nescrisă a teatrului radiofonic și a altor emisiuni care se realizează cu actori a impus ca la ora 8 să se înceapă înregistrările căci la ora 10, se știe, încep repetițiile în teatre. La 8, cînd în birourile redacționale încă se mai face curățenie, cînd revizia tehnică zilnică a cabinelor e pe sfîrșite, actorii sînt la datorie; în holul mare al Radioului îi vezi pe unii cu textele în mînă recitînd rolurile, pe alții așteptînd să se deschidă bufetul să bea un ness reșant, pe cei mai mulți comentînd premierele de aseară sau de săptămîna viitoare. Un alt mare tronsoan de înregistrări se desfășoară în jurul orei 15, deci între repetiții și spectacolele de seară, iar acum, în preajma revelionului, mai precis de pe la sfîrșitul lui noiembrie, ei pot fi văzuți pînă la ore tîrzii, căci noaptea cea mai lungă a anului se naște din nesomnul multor redactori, regizori tehnici, muzicali, artistici și actori. Apropo, ați numărat vreodată în programul de Radio-TV, cam cîți actori figurează pe afișul revelionului radiofonic? Dar cite premiere prezintă săptămînal, respectiv anual, teatrul la microfon? Și acestea nu sînt singurele posibilități ale actorilor de „a juca” și pe calea undelor. De la Momentul poetic de dimineață (ora 7.55 pr. II) și pînă la cel de seară (ora 22.30 pr. II), uneori și după această oră, în emisiunile muzicale nocturne ale compozi-

torului Doru Popovici pe cele trei programe, puteți auzi vocea actorului sau actorilor preferați. Pentru cei mici — teatrul serial de vacanță, zilnic la ora 8, teatrul la microfon pentru co-

**Ați numărat
vreodată,
în programul
Radio-TV,
cîți actori
figurează
într-o săptămînă?**

pii, în fiecare dimineață tot la ora 8, apoi **Radiocaruselul copiilor** (Caruselul fiind Virgil Ogășanu), **Tralata cu povești**, **100 legende românești**, **Vreau să știu**, și pînă la **Noapte bună**, copii, actori de toate vîrstele dau strălucire și farmec poveștilor, povestirilor științifico-fantastice, evocărilor unor oameni de seamă. Copiii din toată țara îi cunosc și-i recunosc după glas pe Alexandrina Halic — alias Voinicea, din emisiunea radio-voinicea, Mihai Mălaimare, Răzvan Ionescu. Luînd-o cronologic ajungem la emisiunile de tineret — unde actorii sînt prezentatori: **Meridian club**, **Clubul curioșilor**,

sînt invitați ai unor rubrici de la **Clubul artelor**, **Trecem pe recepție** ori **Agenda culturală**. Să reamintim faptul că Florian Pittis, cu muți ani înainte de a interpreta rolul unui disc jockey în piesa lui Poliakoff, **Cum se numeau cei patru Beatles**, și de a lansa ciclul **Poezia muzicii tinere** la teatrul Bulandra, a fost comperul **Clubului curioșilor**. Să trecem la emisiunile social-educative. Recordul longevității radiofonice — emisiunea duminicală **De toate pentru toți** a consacrat un cuplu actoricesc — Coca Andronescu și Mihai Fotino (cu unele inerente „traduceri”) și un stil de comperaj alert, spumos, decontractant. **Radiomagazinul femeilor**, o altă emisiune longevivă, apreciată nu doar de cele pe care le vizează direct, beneficiară în prezentare de vocea caldă, tonifiantă, a actriței Rodica Sanda Tuțuianu. Emisiunile de divertisment **Unda veselă** și sora ei mai tînără și mai sprînzară **Radiodivertisment** au vedetele lor — aceleași cu cele ale marelui și micului ecran. Dem Rădulescu, Steia Popescu, Ileana Stana Ionescu, Tamara Buciuceanu, Amza Pellea, Ștefan Mihăilescu Brăila, Ștefan Tapalagă, Draga Olteanu, Constantin Bălărețu (fost, inițial, crainic la radio). Emisiunile culturale oferă actorilor și ascultătorilor șansa de a se întîlni cu operele scriitorilor clasici și contemporani. Am amintit deja de momentele poetice (din cele peste 700 difuzate anual, mai mult de trei sferturi sînt înregistrate cu actori din Capitală și din țară). Emisiunea **Ediție radiofonică** — Eminescu a transcris

O voce optimistă:
Mișu Fotino

O voce mereu tînără:
(Coca Andronescu în *Post-restaurant*)

O voce cald-ironică:
(Radu Beligan)



săptăminal, timp de un an, exegeze ale operei eminesciene, ilustrate cu fragmente în lectura exemplară a actorului Dan Nasta. Spectacole de poezie cu public ce au loc, fie în studioul de concerte din strada Nufierilor, fie la cluburi, case de cultură, camine culturale de pe tot cuprinsul țării, se constituie de peste două decenii într-o veritabilă școală de recitare a poeziei românești și universale, clasice și contemporane, la care au fost profesori George Vrăca, Emil Botta, Ludovic Antal, George Calboreanu și mai aproape, în timp, Irina Răchiteanu-Șirianu, Dinu Ianculescu, Gheorghe Cozorici, Silviu Stănculescu, Ion Marinescu. Printre cei foarte tineri invitați să recite la studioul de poezie, încă de pe vremea când nu jucaseră în filme, iar în teatre încă nu-și dăduseră măsura talentului, se află nume de autoritate ale scenei și ecranului românesc: Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Adela Mărculescu, Violeta Andrei. În toamna anului 1968 debuta pe scena studioului un foarte tânăr actor craiovean, Tudor Gheorghe.

Dar tărîmul de bază al întâlnirii actorului cu Radioul este teatrul. Aminteam înainte de numărul de premiere dintr-un an: circa 140 (din cele 416 titluri difuzate, cărora li se adaugă 12 în cadrul Teatrului serial, totalizînd anual 82 de episoade). Deci aproape 500 de spectacole pot fi audiate în fiecare an. Din 1951, cînd au început înregistrările pe bandă magnetică, s-au adunat în Fonoteca teatrului radiofonic peste 2200 de titluri. Reamintim cîteva cicluri reprezentative. Pagini regăsite din dramaturgia românească, Radiodifuziunea în primăvară școlii, Teatrul document, integralele Shakespeare, Molière, Alecsandri, Caragiale. Radu Beligan rămîne inimitabilul Rică Venturiano în filmul lui

Jean Georgescu, pe care-l vedem oricînd cu bucurie, mulți îl vor fi văzut în spectacolul Naționalului montat de Sică Alexandrescu, dar se poate spune că îl cunoaște toată țara din înregistrarea păstrată în Fonoteca de aur. Într-o măturie pe care o regăsim în volumul Teatrul radiofonic editat de Oficiul de presă și tipărituri al Radiodifuziunii, în 1972, Radu Beligan scria: „A juca în fața microfonului înseamnă, desigur, pentru un actor, o mare șansă de a se face cunoscut. Dar înseamnă, în același timp, sursă de spaimă secrete. Mai întîi, fiindcă nu e de glumit cu memoria bandei de magnetofon. Pe urmă fiindcă spectacolul se desfășoară pe o scenă extinsă pînă la proporțiile lumii”. Mircea Albulescu a fost pentru prima oară Danton nu în grandiosul spectacol montat de Horea Popescu, ci într-o

departare de Capitală pîing de-a binele) că regizorii de film nu merg la teatru, că-și fac distribuțiile uzînd cam de aceleași nume. Pot afirma în deplină cunoștință de cauză că regizorii de la Teatrul radiofonic (Cristian Munteanu, Titel Constantinescu, Dan Pulcan), văd toate premierele, de la cele studențești pînă la cele ale amatorilor, participă la festivalurile teatrale, se deplasează cu cîte o întreagă echipă tehnică să înregistreze spectacolele de relief ale colectivelor din țară. Poate că de acum distribuțiile teatrului radiofonic... În încheiere vă voi relata o întîmplare povestită de nea Toto (Ion Mihăilescu), regizor tehnic de peste patru decenii al teatrului radiofonic. Înregistram o piesă la teatrul de nord din Satu Mare. Într-o pauză ne-am dus la un bufet, lîngă Piață, să mîncăm ceva. Un oșan îmbrăcat așa cu gaci și cu clop pe cap intră în vorbă cu noi și ne întreabă de unde sîntem. I-am răspuns: Din Capitală. — Din Negrești? ne-a întrebat oșanul. Într-adevăr capitala Țării Oașului e Negreștiul. Lăsînd ironia la o parte, n-am prea văzut la festivalurile teatrale regizori de film — cu excepția lui Alexa Visarion, pe care-l revendică ambele tabere. Valentin Uritescu a ajuns dintr-o întîmplare pe platouri, Dorel Vișan (între altele regizor și interpret în piesele transmise de studioul de radioteleviziune din Cluj Napoca) a triumfat pe ecran cu forța talentului său la fel de mare cu puțîni ani în urmă. Lucian Iancu de la Constanța n-a avut încă în film un rol pe măsura. Nae Gh. Mazilu de la Craiova „se vede” într-o apariție cit de mică. În artă oamenii sînt fericiți atunci cînd sînt „deranjați” cu astfel de telefoane — aho, aici regizorul X. Am nevoie de tine mîine dimineață, la ora 8 să fii la...

Octavia TREISTAR

Cînd spectacolul se desfășoară pe o scenă extinsă pînă la proporțiile lumii

impresionantă realizarea radiofonică a piesei lui Camil Petrescu. Exemplele pot continua.

Și mai este încă ceva. Actorii în genere se pîing (și cei din orașele mai

Două voci
inconfundabile:
Carmen Stănescu
și Dem Rădulescu



Sondaj
în televiziune



Un câștig de popularitate

Cu 15 ani în urmă, Claudia Cardinale răspundea unei anchete: „Televiziunea rămâne un mijloc specific de expresie”, dar nu accepta să joace pe micul ecran. Cu numai 5 ani în urmă, Charlton Heston se declara pe față adversar al TV-ului susținând că „are tendința să-l deprecieze pe actor” și că foiletoanele și seriile „sînt o sinucidere perfectă pentru un artist care se respectă”, apoi, a avut un mare succes de public în telefilmul consacrat vieții reginei Elisabeta a

Angliei. Cu puțin înainte de a-și lua ramos bun de la publicul pe care l-a slujit peste jumătate de veac — după ce terminase telefilmul **Solstițiul de vară**, Henry Fonda îi mărturisea Katharinei Hepburn: „Îmi place să fiu actor, să joc. În teatru, în film, la televiziune! Nu sîntem noi norocoși, Kate?”

De-a lungul anilor televiziunea a devenit din concurentul de temut al teatrelor și filmului un creator autonom de valori artistice. Ne întrebăm astăzi: ce a dat televiziunea actorului?

Ce a dat actorul televiziunii?

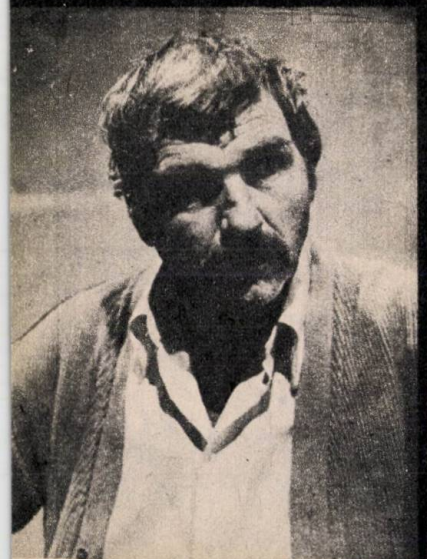
Un salvator
de talente

Voit sau întimplător, enciclopediile și dicționarele de film „ultimă” să menționeze debuturi semnificative la TV, precum și câștigul de popularitate al unor mari actori de teatru și film, gra-

întotdeauna cu greutate —
Ilarion Ciobanu

Căldura protectoare a personajului
feminin — Margareta Pogonat

Neliniste și inteligență —
Adrian Pintea



ție T.V.-ului.

Titular al premiului Oscar, George Kennedy a obținut primul său rol la Hollywood, la 32 de ani, după ieșirea din armată. Era un rol mic dar... într-un serial TV (**Sugarfoot**), ceea ce l-a făcut imediat cunoscut. De aceea, chiar și după ce i s-au încredințat mari roluri în filme, el n-a renunțat la seriale. Un alt actor, a cărui reputație nu mai trebuie consolidată astăzi de către micul ecran, este José Ferrer, care a început să fie distribuit în roluri la TV încă din 1949, adică la un an de la debutul său în film. La rândul său, John Forsythe care are acum vârsta de 65 de ani, își reamintește cu satisfacție că acum 20 de ani a fost desemnat drept „cel mai bun actor al TV americane”.

Mai mult chiar, actorii își îndeamnă urmașii să facă primii pași în artă la TV. Fernando Lamas, celebrul seducător al anilor '50, îl urmărește pe platou, la filmare, pe fiul său Lorenzo Lamas, distribuit în serialul **Falcon crest**, unde beneficiază de prezența în distribuție și deci de experiența unui star de neuitat: Lana Turner. Tot într-un serial debutează și fiul lui Jack Lemmon, iar Elisabeth Stack (încântătoarea urmașă, de 24 de ani, a lui Robert Stack) se pregătește să-și încerce norocul într-un rol alături de tatăl ei, căruia **Incorruptibili** i-au adus pretutindeni publicului de pretutindeni. Atracția tinerilor actori pentru serialul TV nu este doar o goană după glorie. Victoria Principal, interpreta rolului Pamela Ewing din **Dallas**, pune degetul pe rană: „Sînt, în fiecare an, sute de talente care se pierd înainte ca o poartă să se deschidă în fața lor la Hollywood”.

Dar televiziunea este nu numai un salvator de talente. Mentalitatea că regizorul este stăpînul filmului, în cinematografie, a pus actorul în întregime la dispoziția sa, ajungînd nu o dată un simplu accesoriu. Se poate spune deci, fără reticente, că micul ecran a redat actorului locul meritat în ecuația creației. El nu-l mai complexează măsurîndu-l talentul în cen-

timetri sau cota de atractivitate și nici nu-l anulează continuitatea jocului mărunțindu-l excesiv în suita planurilor menite să sublinieze valorile „filmului de autor”. Cît privește impactul asupra publicului, acesta îl primește chiar acasă! Pe bună dreptate scria Etienne Lalou despre reevaluarea potențelor actorului la TV că „În realitate, stilul propriu televiziunii nu datorează mare lucru naturii imaginii și nici textului, ci mai curînd unui anume ton de intimitate, de natural, de adevăr la care concurează tot alt

„să forțeze” talentul sau vocea pentru a se face înțeles pînă în... paradis!” Idee lesne de înțeles dacă ne-am gîndi numai la excelentul ciclu Shakespeare realizat de televiziunea britanică (BBC — TV), care pune în valoare nu doar o coplesitoare operă dramatică, ci și jocul actorului, redimensionat exemplar de imaginea electronică.

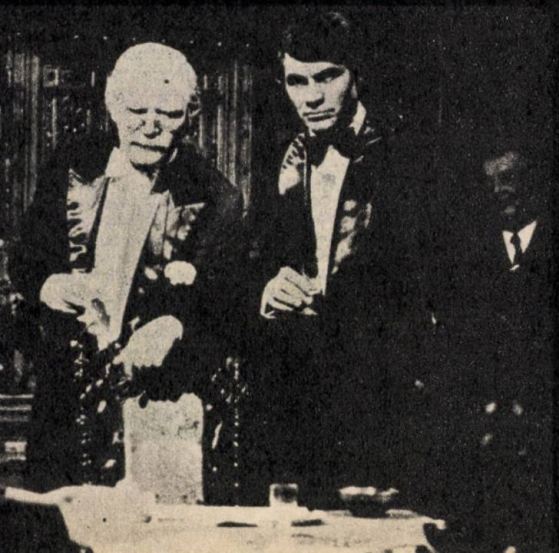
Televiziunea — o „revoluție vizuală”?

Toti cei care se mai încăpăținează să considere televiziunea în afara artei, recunoscîndu-i cel mult o anume elasticitate în promovarea creației și în promptitudinea captării și difuzării imaginilor actualității, nu reușesc de fapt să observe că, dincolo de emisiuni cu defecte mai mici sau mai mari, se afirmă trăsături caracteristice noului mijloc de comunicare a valorilor spirituale, ce definesc un anume specific. Fără a împărtăși ideea lui Marshall McLuhan — profetul „satului planetar” — care susținea cu o formulă ușor de memorat și de repetat că fiecare nou mijloc de comunicare are drept conținut vechiul mijloc, pe care-l înlocuiește (televiziunea — filmul, filmul — cărțile, tiparul — vorbirea) trebuie să constatăm totuși că un film a fost reperul istoric al specificului ficțiunii pe micul ecran (deși el a rulat și pe marile ecrane.) Anul: 1954. Titlul: **Marty**. Regizor: Delbert Mann. Să adăugăm că este filmul de debut al unui creator dintr-o generație de regizori care s-au afirmat la TV și că ruia l se recunoaște astăzi meritul de a fi contribuit amplu la revigorarea stilului intimist introducînd în realizarea cinematografică metodele televiziunii” (Charles Ford). Valoarea lui a fost confirmată de „Palme d'Or” la Cannes și de premiul OSCAR decernat actorului Ernest Borgnine, interpretul rolului titular. Realizat pentru TV, în condiții de producție indepen-

„La T.V.,
actorul
e un cap mare
pe un
ecran mic.
În cinema
e invers!”

de bine supletea realizării cît și simplitatea dialogurilor, dar al cărui element preponderent este accentul actorilor: pentru a juca cum trebuie la TV este necesar să joci dinăuntru, din interior, să nu încerci niciodată să treci de rampa pe care condițiile în care are loc spectacolul, au suprimat-o”. Este și ceea ce Domenico Volpi și Carrado Biggi explică într-un chip amuzant dar concludent: „Un actor la televiziune este un cap mare pe un ecran mic: exact invers decît actorul de teatru, care este un cap mic într-o sală mare și trebuie uneori

De două ori prestanță actricească:
Ion Besoiu și George Motoi



Arta de a polariza simpatia —
Mitică Popescu



Filmul fără actori...

„dar nu filmul documentar, în care „vedeta” poate fi un baraj, să zicem, și nici filmul științific, unde obiectul de studiu poate fi orice există sub soare, și nici desenul animat — tot mai puțin pentru că e desen; filmul de ficțiune deci, care încearcă să povestească o întâmplare, să transmită un sentiment, să creeze o emoție, dar fără a folosi actori, ei bine, acest gen coexistă cu cinematograful tradițional de mai bine de 80 de ani. Mai mult, filmul fără actori a cunoscut o evoluție, momente de glorie sau de stagnare, își are marile lui nume — într-un cuvânt are o istorie.

Mai întâi a fost filmul abstract. Primul, intitulat *Ritm 21*, a fost realizat în 1921 de pictorul german Hans Richter. Cam la fel gîndeau despre posibilitățile cinematografului de a reda mișcarea și alți artiști plastici din Germania (Eggeling, Ruttmann, Fischinger) sau din Franța (Léger, Tay, Duchamp). Încălcarea zgomotoasă a tradiției face ca această nouă concepție despre cinema să fie denumită „avangardă”, la fel cu fenomenul concomitent manifestat în celelalte domenii ale artei: Indiferent însă de influențele exercitate asupra lor de-aistă, supra-realiști sau cum vor mai fi fost ele, filmele abstracte ale anilor 20, prin incontestabilul lor fond poetic sau de critică socială, s-au înscris pe linia cinematografului umanist, iar inovațiile tehnice aduse de ele aveau să formeze o zestre ce s-a folosit pînă în zilele noastre, la fel cum s-a întîmplat cu fundamentarea teoretică a prevalenței non-ficțiunii asupra ficțiunii, elaborată de sovieticul Dziga Vertov în anii 20, care a stat la baza ideilor lansate de „cinema-vérité” în anii 60.

A doua și a treia avangardă

Evenimentele din Europa de după 1933 fac ca o serie de reprezentanți ai primei avangarde cinematografice să se refugieze în Statele Unite. Acolo, aproximativ între 1943 și 1954 avea să viețuiască o a doua avangardă, prin ceea ce, atunci, s-a numit filmul experimental. Avantajați din punct de vedere pecuniar prin rîspîndirea camerei de luat vederi pe peliculă de 16 mm, autorii nu mai sînt niște împătimiti ai cineticii. În schimb ei explorează foarte atent posibilitățile aparatului de filmat de a crea un

dente și cu minime investiții, **Marty** materializa cerințe caracteristice felului de a privi realitatea drept în față, la TV, spre deosebire de „uzina de vise” de la Hollywood. Subiectul e simplu, ca și eroii: un măcelar, locuind în cartierul italian din New York, trăiește o romanță de dragoste cu o institutoare (Betsy Blair), dar nu cu happyend. Cartierul nu-și arată scripările amețitoare ale zgîrie norilor, ci sărăcia. Erolul nu e frumos, nu e lat în umeri și strîmt în șolduri ca cei de la Hollywood, ci are complexe tocmai pentru că e mătăhălos și lipsit de farmec. La rîndu-i, eroina are conștiința că nu-i „o divă”. Într-un cuvînt, este un film al străzii, al realității nefardate. Limbajul artistic este fără artiștii de imagine sau montaj, ceea ce îl face chiar pe un critic de talia lui Georges Sadoul să exclame: „Valorează mai puțin prin realizare decît prin scenariul neorealistic al lui Chayefsky”. „Ceva rar în filmul american de astăzi...” scria Lavin Lambert. Ce virtuți au făcut ca filmul **Marty** să fie socotit primul telefilm valoros?

Pentru a da răspunsul, trebuie să deschidem o paranteză.

O dată cu creșterea producției de filme TV de toate genurile și a însușirii unei experiențe multiple (inclusiv, prin comparație cu efectul de public al programării pe micul ecran a valorilor consacrate ale cinematografului mondial) au putut fi mai întîi observate și apoi teoretizate trăsături proprii receptării filmului pe micul ecran. În cartea sa „Expresia cinematografică”, criticul francez François Chevasu, el însuși colaborator la realizarea unor filme TV, dezvăluia în deceniul trecut ceea ce astăzi se numește curent „facionarea realității”. Într-adevăr, atît televiziunile cit și reportajele pe micul ecran tind să devină un spectacol, o înălțuire de videograme într-un complex audio-visual regizat, contrapunctat cu zgomote și muzică, avînd ca animator o vedetă, crainicul-reporter sau prezentatorul (o reprezentare coplesitoare a acestui show ne-a înfățișat-o Nel-

work). Or, tocmai aceasta contribuie la ștergerea hotărului dintre realitate și ficțiune pe micul ecran. Programul TV se constituie astfel, pe parcursul unei zile de emisie, ca o forță de influențare a spectatorilor incomparabilă cu aceea dintr-o sală de teatru sau chiar de cinema. „Din obișnuință — scrie Chevasu — tot ceea ce este perceput (de către telespectator — n.n.) este, conștient sau nu, asimilat cu informația, pus pe același plan al experienței. Nu mai este, la nivelul percepției, o diferență esențială între lungmetrajul de ficțiune, actualități și documentar... Filmul aparține experienței noastre, deci realității noastre. Aceasta explică, de asemenea, exigența de realism a spectatorului”.

Iată deci că în contextul unui program TV, în care filmul este integrat de telespectator „ca oricare altă informație mediatizată (de mass media — n.n.)”, realismul nesimulat, fără com-

O recunoașteți pe Ali Mac Graw inter-preta din *Love Story*? Astăzi în vîrstă de 43 de ani, dezamagita de experiența ei la Hollywood, ca și alți actori care au crăit gloria efemeră din „uzina de vise”, artista debutează la TV în serialul *Meandre războiului*, în care joacă alături de Robert Mitchum. Interesele comerciale primind, ea a fost declarată brusc „big star”. Iar cînd cineva devine o stea de prima mărime — declară Ali — și după *Love story* nu era nimeni mai mare decît mine, devine ușor ținta criticilor atotștutori”. Bineînțeles că și viața ei personală (casatoriile cu producătorul Robert Evans și cu actorul Steve McQueen) a fost exploatată publicitar. Nimeni nu a mai avut însă timp pentru artista Ali Mac Graw. „Sîna mînată să fii întrebată dacă dorești să fii un star și să pornești cu o enormă strălucire, dar este greu să ajungi într-adevăr pe înălțimi”. Și adaugă cu convingere, facînd primul pas în filmul de televiziune „Aș vrea să fii luată în serios ca actriță”.

Exista vreo șansa ca rivalitatea cinematografului să fie convertită într-o colaborare cu rezultate artistice palpabile? Acum putem spune „da”. Un exemplu concludent e procedeul realizării în comun al filmelor pentru marele ecran și în varianta de serial sau feuilleton pentru micile ecrane.

Recent, din colaborarea televiziunii noastre cu Casa de filme Cinci s-a născut „romanul feuilleton” serial t. v. **Fram** în regia Elisabetei Bostan, care a semnat și filmele **Salimbancii** și **Un saltimbanc la Polul Nord**, prezentate anterior în sălile de cinema. **Fram** s-a înscris printre primele producții pe care televiziunea română le-a programat imediat după debutul emisiunilor color. (Carmen Galin în rolul Fanny)

promisuri, operind în miezul vieții, dezbătând marile dileme contemporane și acționând introspectiv, în climatul oamenilor obișnuiți, care privesc la televizor seară de seară, este o exigență fundamentală pentru arta micului ecran. O schimbare radicală se produce. „Nu se mai poate porni de la filmul scris, ci de la filmul perceput...” avertizează Chevasu. Raportul nou pe care-l determină mecanismul specific recepției filmului la TV exclude cucerirea spectatorului cu situații și eroi „ca-n filme”. Acestei cerințe noi i-a răspuns **Marty** acum trei decenii, când i-a pus în fața unei creații fără precedent pe cineastii și criticii ghidați de vechile canoane

Star-ul coboară din înălțimile celeste

Un adevăr pe care unii i-l impută

dar cu care televiziunea se mîndrește este că ea a destrămat faima poleită a vedetelor de cinema. Fellini merge chiar mai departe, acuzînd „desacralizarea” spectacolului de film în totalitatea lui. „Cel care deține televizorul — arată el — este stăpînul televiziunii. Aceasta nu se întîmplă nici la teatru, nici la cinema unde spectatorul nu se simte proprietarul teatrului sau al cinematografului. Ba chiar trebuie să pleci de-acasă, să faci coadă sau să plătești biletul, să intri în întuneric, să te așezi, trebuie să fii complet îmbrăcat — nu doar în pantaloni sau halat. La televizor acest climat nu există...”

Faptul că „ritualul laic” al adunării într-o sală de spectacol pentru a asculta în comun cu alții mesajul cineastului și a-l diviniza pe star-ul ecranului de pînă a fost spulberat... electronic, face ca steaua — odinioară întangibilă — să descindă acum în casa fiecăruia, să-și poată cunoaște mai bine semenii pentru a li se putea adresa în intimitatea unei comunicări apropiate. E un câștig, e o pierdere?

Cu cîțiva ani în urmă, înainte de a face excelente filme pentru televiziune — cum a fost, de pildă, **Un plan pentru doamna Cimino** — Bette Davis deplîngea soarta star-urilor din zilele noastre: „Vorbîți de vedetele feminine actuale? Le găsesc tot atît de talentate ca acelea dinainte de război. Ceea ce le reproșez este că sînt prea aproape de oameni, nu stabilesc o distanță suficientă. Spectatorii au nevoie de mister...”

Ei bine, tocmai la acest mister pe care-l ofereau preceptele „star system”-ului, au renunțat actorii de prim rang din convingere, chiar dacă au avut de îndeplinit riscuri profesionale și materiale.

Rock Hudson, al cărui profil viguros, cuceritor, l-a recomandat încă de la debut pentru filmele de acțiune (de la western-uri pînă la drame de război) a decis într-o zi că nu mai vrea să fie star. Motivul? „Cred în anumite valori, în pudoare... Hollywood-ul s-a schimbat mult față de preferințele mele... iată de ce m-am gîndit în cele

spățiu și un timp al său. Începutul îl face Maya Deren cu **Capcane de dupe-emiază** din 1943 (filmul are, cel drept, un personaj), apoi Kenneth Angen, Curtis Harrington și Gregory Markopoulos, cu filme aproape în totalitate confesiuni.

Această a doua avangardă folosea și obiectele cele mai comune drept elemente abstracte, dar adăuga o (nebanuită pînă atunci) folosire a capacității de exprimare prin dans. Cu precădere pe coasta de vest a Statelor Unite, diverși autori experimentează noi procedee tehnice inclusiv electronice, în explorarea relației film-muzică. Or, tocmai acest accent pus pe alte arte avea dealtfel să aducă și sfîrșitul mișcării (cam prin 1954) întrucît multe din respectivelor producții nu aveau vitalitate, erau statice, arătau la fel cu filmele tradiționale de care căutasera să se desprindă.

A treia avangardă s-a format din oamenii ce au beneficiat de experiența bună și proastă a primelor două. Cunoscută mai ales sub numele de cinematograful underground, ea se impune la începutul anilor 60. Cineastii urmăresc crearea unei realități noi, filmice, și pentru asta filmează cu aparatul în mînă, tale în fotogramă, folosesc efectul dramatic al granulației mărite, zgîrlie pelicula, rup continuitatea, filmează accelerat, zgîrlie aparatul. Printre ei — și mai vechii Stan Brakhage, Gregory Markopoulos sau Bruce Baillie, dar și nou veniții Ben van Meter, Andy Warhol, Storm de Hirsch — în SUA, austriacul Peter Kubelka, germanii Edgar Reitz, Brigit și Wilhelm Hein în Europa, restrîngîndu-ne la cîteva nume doar, din lipsa de spațiu. Îndrăzneala formală a filmelor lor, care, la fel ca în anii 20, pot șoca la prima vedere, are de cele mai multe ori o acoperire ideatică, înovează în gîndirea cinematografică. Ironia soartei a făcut chiar ca principalii beneficiari ai acestor noutăți să fie tocmai cinematograful tradițional, care le-a preluat cu mult succes, înglobîndu-le în arsenalul său de mijloace de expresie.

A treia avangardă mai trăiește încă și iată că a și apărut a patra. Primele trei au realizat filme, așa cum ne-am obișnuit de la Lumière și Méliès încoace, adică folosind o peliculă care, urmare a unor procese foto-chimice, reține pe ea o imagine proiectabilă pe un ecran, dacă prin ea trece un flux luminos. Cea de a patra, în schimb, încearcă să obțină efecte cinematografice fără peliculă. Poartă un nume cam monstruos pentru o artă: **cineatograful expandat**. Dispozitivele proiectate pe trupuri de dansatori îmbrăcați în alb sau pe obiecte în mișcare, orgile de lumini, tuburi catodice și banda video, stroboscopul, ecranele multiple și razele infraroșii, computere și chiar sculptura cinetică, sînt deocamdată instrumentele cu care acest nou tip de spectacol manevrează substanțele cinematografice fundamentale: lumina și timpul.

Realizările primelor trei etape din scurtă, dar bogată istorie a filmului fără actori sînt astăzi prezentate în cinemathecele din toată lumea. Ce se va întîmpla cu noutățile aduse de ultima etapă rămîne de văzut.

Aura PURAN



din urmă că trebuie să fiu luat în considerare doar ca actor, nu ca star... Pierzând aureola unui star, vreau să recuperez o dimensiune mai umană, mai adevărată... Vreme de mai mulți ani, am respins aproape toate filmele ce mi s-au propus." Jucând în teatru — pe Broadway și apoi la Londra — devenind chiar interpret de musicaluri în care a cântat și a dansat, Rock Hudson aștepta ziua care nu l-a ocolit. Noul său debut? (dacă se poate spune astfel)? Televiziunea! „Televiziunea m-a redescoperit. Am revenit grație înzestrării mele artistice, nu doar pentru frumusețea mea și fizicul meu athletic. Și asta este ceea ce contează pentru mine!” (După un serial polițist **Dosarele Rockford**, regizorul Jerry London l-a distribuit în rolul Adam Trenton în serialul **Roșile**, adaptare după romanul lui Alex Haley. Trăind cu fervoare pe ecran abisurile sufletești ale vicepreședintelui societății „National Motors”, un personaj mereu pândit de capcanele lumii de junglă în care trăiește — atît în profesie cît și în familie — actorul s-a regăsit în cea mai bună formă, de astădată exclusiv artistică. Succesul internațional a fost categoric, iar cel care absentase voit de pe marele ecran atîția ani a cîștigat rămășagul că nu-și va pierde publicul și nici talentul dacă nu va accepta orice (Ca Marion Brando, zice el, care nu a ezitat să se dezbrace în filme — aluzie la **Ultimul tango la Paris**).

Și tot în televiziune și-a aflat un nou drum ascendent Barbara Bel Geddes (Ellie Ewing din **Dallas**), pe care presa a supranumit-o „prima doamnă a televiziunii americane”. Deși a debutat pe scenă pe Broadway, în regia lui Elia Kazan, iar la debutul pe ecran se afla în fruntea distribuției alături de Henry Fonda,

(Noaptea cea mai lungă — 1947). Barbara a refuzat să joace în filme doar pentru a fi remarcată prin frumusețe sau talente. Ca și alți actori, în concepția cărora pretențiile asupra fizicului fac loc celor de ordin spiri-

Marea carieră poate începe și pe micul ecran

tual, Barbara a refuzat conflictele „pasionale”, în favoarea unor roluri, ce e drept mai puține, dar mai adevărate. Astfel a ajuns să debuteze pe micul ecran în regia lui Alfred Hitchcock, dar veritabila încercare a talentului ei a venit la maturitate, în serialul care i-a oferit rolul unei femei deosebite: cu tandrețe și răbdare încearcă, de la episod la episod, să potolească discordiile și să reinvie armonia familială nimicită de goana după bani a clanului Ewing.

Și de asemenea Ginger Rogers, Lana Turner, Mirna Loy au reapărut... de astădată pe genericul celor mai recente filme sau seriale.

În împlinirea celui mai mare public de premieră

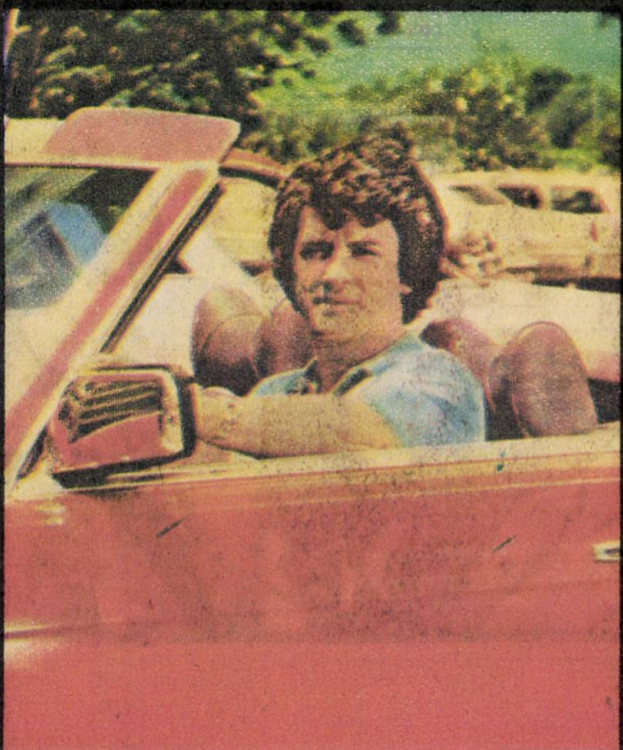
Înspăimîntați de creșterea spectatorilor la TV, responsabili producției și distribuției de film din Franța au dat încă acum doi ani alarma: „170 de milioane de spectatori, anual, în sălile de cinema, sînt ostatecii a patru miliarde de telespectatori de film cărora le finanțează aproape integral programul favorit”. Evident, semnalarea se referă la filmul de cinema difuzat pe micul ecran, care ar urma ca, din 1984, să fie trimis la domiciliul doritorilor printr-un al patrulea canal, mult mai repede după premiera în cinematografe. Soluția? Pe de o parte, continuarea producției de filme, de romane-foleton, de seriale. „Sînt romane — spune Jeanne Moreau — după care nu ne putem imagina un film de o oră și jumătate, ci mai scurt”. Acesta ar fi un motiv. Dar nu singurul și nici cel mai important. „Nu m-am văzut la televiziune — constată Jean Lefebvre — decît în filme de cinema; dar dacă mi se va propune un bun subiect, voi fi încîntat să joc într-un mare serial. Dacă o voi face, mă voi consacra total lui, căci este o activitate care se adresează milioaneilor de telespectatori!” Iar Maurice Biraud sublinia: „TV ne permite să păstrăm un veritabil contact cu publicul”.

Este ceea ce cred astăzi și două stele de primă mărime: Raquel Welch și Ana Margret. Ele nu socotesc că și-ar pierde publicul în cinematografe debutînd la TV în roluri care nu le mai celebrează doar farmecul, ci și inteligența actricească. Primul film

De la **Dallas** citire... Înțeleapta Miss Ellie
(Barbara Bel Geddes).



Un duios Bobby
(Patrick Duffy).



TV al Raquelei Welch, în care deține rolul unei tinere femei indiene ce luptă pentru supraviețuirea neamului ei (*The legend of walks woman*) a realizat în scurt timp un record absolut de vizionare pe întreaga istorie a televiziunii de peste ocean. Urmîndu-i exemplul, Ann Margret a apărut anul acesta în rolul unei mame care, știind că va muri de cancer, caută familii dornice să-i adopte pe cei zece copii ai săi. Filmul TV, intitulat *Cine-i va iubi pe copiii mei?*, nu este rodul fan-teziei: scenaristul Michael Bortman reia un caz real, din anul 1952, din statul Iowa.

Ajuns la apogeul carierei sale cinematografice, Robert Mitchum — socotit a fi un „Gary Cooper în viață” — a acceptat, la cei 65 de ani, un rol de anvergură într-un serial de 18 ore, realizat în șase țări: *Meandrele războiului*, evocînd pe trei fronturi diferite marea înclăstare a celui de-al doilea război mondial. Nici Laurence Olivier nu mai consideră astăzi televiziunea „cinematograful săracului”, dovadă că a interpretat cu brio rolul avocatului Clifford Mortimer din filmul *Călătorie în jurul tatălui meu*, care a fost distins cu mai multe premii internaționale.

Pe de altă parte, există și o posibilitate de a opune rivalității — cooperarea, cu rezultate ce se cer încă studiate în perspectiva extinderii posibilităților de alegere ale telespectatorului (televiziunea prin cablu, videocasetele, videodiscul, mondviziunea...). Este practica recent introdusă de a realiza același film și în variante TV, sub formă de serial, ceea ce permite utilizarea în comun a marilor actori și a marilor regizori. Lino Ventura, Michel Bouquet și alții au alcătuit distribuția adaptării în comun a romanului „Mizerabili” de Victor Hugo, în regia

lui Robert Hossein. Desigur premiera pe micul ecran a fost distanțată față de cea din cinematografe. Max von Sydow, în rolul inginerului explorator din filmul *Zborul vulturului* în regia lui Jan Troell, este de asemenea ac-

Micul ecran a redat actorului locul meritat în ecuația creației

tor de film și TV, în același timp. Aparut în 1982, filmul realizat în coproducție internațională, a cunoscut o variantă „tele” de trei episoade, putînd fi difuzat pe micul ecran din primăvara lui '82. Și la noi această formă s-a dovedit fructuoasă, fiind folosită cu succes, între altele, la realizarea T.V. *Fram* în regia Elisabetei Bostan.

N-ar fi exclus ca, pe această cale cinematografică să cîștige o mare șansă — cea a supraviețuirii — în acele țări unde producția de film este grevată de numeroși factori de risc (resursele producătorilor care vor să-și mărească rapid încasările prin filme de sex și violență, creșterea fără limită a pretențiilor „monștrilor sacri”

în privința sumelor de contract, incompleta utilizare a forței de muncă din studiouri, sistemul învechit de producție al studioului-atelier și nu „în locație” etc.). Pentru actori, ca și pentru regizori, micul ecran devine un sprijin tot mai puternic. „Televiziunea — scrie fostul director al Institutului de film suedez Jorn Donner — ea singură, de fapt, poate să asigure continuitatea producției”. Reflectînd asupra dificultăților financiare crescînde pe care le-a întâmpinat Bergman pe ultimele sale filme, Donner avertizează: „... capacitățile profesionale ale creatorilor din domeniul filmului se pierd încetul cu încetul...” Iar Bergman însuși, anunțînd că se retrage de pe marele ecran după filmul *Fanny și Alexander* a precizat: „cu arta cinematografică nu mai putem schimba nimic. Un alt mijloc, televiziunea, mai poate revoluționa ceva.”

Meditînd la evoluția raporturilor — astăzi — tot mai strînse — între actori și TV este cu neputință să nu-ți amintești fie cartea lui Ray Bradbury de acum trei decenii, fie filmul realizat după ea de către François Truffaut: *Fahrenheit 451*. Anticipînd o societate audiovizuală „perfect — inuman de... perfectă!” — Bradbury imaginea posibilitatea ca, înlocuind pereții unei camere cu ecrane TV să poți, la oră fixă, să-ți dai rendez-vous cu interperții unei piese și, aflîndu-te astfel în mijlocul lor, pe o „scenă casnică” am zice, să-ți joci rolul favorit... ca dile-tant, așa, doar de plăcere!

Să fie oare acesta, în ultimă instanță, viitorul pe care-l rezervă televiziunea actorului, dacă și cînd va deveni ea însăși „marele ecran”?

Eugen ATANASIU

Unduioasa Pamela
(Victoria Principal).



Neliniștita Sue Ellen (Linda Gray, alături de Jared Martin).



Șturlubatica Lucy
(Charlene Tilton).



Actori- cîntăreți și cîntăreți- actori

Cînd două stele
se privesc drept în ochi:
Robert de Niro și Liza Minnelli

Ar fi o simplă speculație dacă am folosi drept trambulină de lansare a acestor însemnări amănuntul că, încă de la începutul intrării sale într-o nouă eră, cea vorbitoare, filmul a și ademenit un cîntăreț. Este adevărat că prima ființă auzită pe ecran, în 1927, în *Cîntărețul de jazz* al lui Alan Crosland, este Al Jolson, pe atunci o celebritate a music-hall-ului, dar faptul în sine mi se pare nu atât o premoniție a complicatelor raporturi de mai târziu ale cinematografului cu lumea cîntecului, cît o dovadă a menținerii temerilor în fața cuvîntului rostit, a aprehensiunilor ce însoțeau totuși renunțarea la tăcere. Cîntecul mingia mai plăcut urechile spectatorului, chemat acum să îndeplinească și realitatea sonoră. Probabil că nu întîmplător Chaplin, după lungul și înfrîngătorul său război cu filmul vorbitor, cînd se va hotărî — abia în 1934 — să-și facă auzit glasul pe ecran, în *Timpurile Noi*, dintre cuvintele emise de diferite aparate se va desluși cu filmul faimoasa melodie „Alerg după Titina”.

Nu-i va trebui însă prea mult timp celei de-a șaptea arte pentru a-și pune la punct un sistem bine articulat, din care să fie exclus aleatoriu relațiilor sale cu mesagerii cîntecului, un sistem de maximă eficiență a producției. Musical-ul, mai apropiat de convențiile basmului decît ale operei — cum sînt tentați unii să creadă — descinzînd din universul tuturor minunilor, creator de topos-uri proprii (acoperișurile, străzile, podurile sau locul pădurilor de aramă și de argint) a născut o armată de actori, cîntăreți și dansatori totodată, unici prin talen-

tul (obținut cu prețul unor istovitoare exerciții) de a da o expresie unitară melodiei și mișcării. Pentru marile vedete ale acestui gen, așa cum îl cunoaștem din epoca lui clasică (anii

**Constatarea
unui critic:
Actorul de film
nu mai este
astăzi,
ca tot omul,
o trestie
gînditoare,
el a devenit
o trestie
cîntătoare!**

'40, '50) sau epoca modernă (anii '60, '70) pentru Judy Garland, Gene Kelly, Bing Crosby, Doris Day iar în anii din urmă Julie Andrews, Barbra Streisand, Liza Minnelli, cîntecul nu este

un intermezzo între două desfășurări epice, ci o prelungire a unui sentiment imposibil de măturisat altfel decît pe note. De aici organicitatea integrării lui în țesătura filmului. (Cînd Jacques Demy va încerca, în 1963, în *Umbrele din Cherbourg* să realizeze, pe urmele experimentelor americane, o povestire cinematografică totalmente cîntată — nici pînă azi nu s-au stins unele indignări — neavînd interpreți-totali din familia celor mai sus amintiți a recurs la dublarea actorilor). Perfecta sălășluire a darurilor actoricești cu cele muzicale în ființa aceluiași artist o dovedește și apariția cu bune rezultate a unora dintre vedetele musical-ului în filme de o cu totul altă factură: să ne-o amintim pe Judy Garland în *Procesul de la Nürnberg*, pe Barbra Streisand în *Cel mai frumos an* și *Ce se întîmplă doctore?*, pe Julie Andrews în *Cortina sfîșiată* de Hitchcock; sau de intensă solicitare dramatică a Lizei Minnelli în filmul politic al lui B. Fosse, *Cabaret*. Dar nu este tocmai cinematograful arta care să-și ajungă sie însăși să se dezvolte autarhic. Ochiul admirației, dar și — să nu ne facem iluzii — pus pe calcule al filmului a tras de nenumărate ori către cîntărețul cu glorie deja consolidată și a cărui apariție pe ecran ar fi însemnat un transfer sigur, de succes. „Devorarea de nouate”, la toate nivelurile, una dintre tendințele societății contemporane, definită ca atare de către sociologul Abraham Milles, include și vînașoarea de cîntăreți. Remarca are temelii speciale cu precădere în interiorul raporturilor comerciale ale filmului cu cîntecul,

pentru că există, din fericire, și rațiuni mai puțin mercantile. Dar, despre acestea, ceva mai încolo. Deocamdată, să ne aducem aminte că mai nici unul dintre așii rok-ului și a ye-yé-ului nu a izbutit să se impună drept interpreți de film. Toate peliculele — numeroase — cu Elvis Presley, Gianni Morandi, Johnny Holliday, Sylvie Vartan, Rita Pavone, Sheila, Adamo, Dalida, șint, de fapt, pretexte pentru punerea în valoare a ipostazelor de cîntăreți, importanța lor fiind în primul rînd una sociologică, de document al timpului. Vijeliile stîrnite, de-a lungul vremii, de un Presley, Holiday, în ultimii ani de John Travolta, Julio Iglesias, cifra fantastică a discurilor vîndute de el s-ar putea să fie mai bine înțelese și datorită imaginilor conservate pe peliculă. Desigur, cine are norocul sau grija de a încăpea pe mișcările unui regizor care urmărește altceva decît profitul imediat, poate lăsa, în urma trecerii sale pe platouri, rezultate onorabile, cum sînt cele ale unui Celentano în *Serafino* (de Pietro Germi), sau Massimo Ranieri în *Mettello* (al lui Mauro Bolognini). Ajunși aici este cazul să subliniem că marii cîntăreți, cei mai mulți dintre ei, atunci cînd s-au hotărît să colaboreze cu filmul, au impus drept condiție de bază aceea de a nu cînta. Așa s-a născut strălucita carieră cinematografică a lui Yves Montand, de numele căruia se leagă cîteva din marile filme politice ale anilor noștri, rolurile lui Brassens sau Aznavour (*Porte des Lilas* de René Clair, *Trageți în pianist* de Fr. Truffaut), ale lui Frank Sinatra (în *De aici spre eternitate*, al lui Zinnemann), Vladimir Visotki (*Cum l-a însurat*), Jacques Brel (*Riscurile meseriei* de A. Cayatte) sau Maria Callas (*Medeea* de Pasolini). Este și acesta un mod de afirmare a unui orgoliu ce interzice comoditatea exploatarei unui succes deja agonisit. O astfel de experiență și-au asumat-o și interpreții noștri Nicolae Scăreanu

(prestigiosul bas al Operei Române a fost un remarcabil Miron Iuga în ecranizarea lui Mircea Mureșan după *Răscoală*), Anda Călugăreanu, partenera lui Kallaghin, în filmul Adel Pistiner, *Stop-cadru la masă*. Desigur, experiențele nu trebuie absolutizate sau uniformizate. Se cunosc atîtea și atîtea colaborări oneste și cordiale ale cîntăreților cu cinematograful, unele chiar născute din dorința de a sluji personalitatea unor artiști, precum cele în care evoluau Maurice Chevalier, Jan Klepura, Jeanette McDonald, Josef Schmidt, Mario del Monaco, Mario Lanza (unele dintre ele aveau și un pronunțat caracter biografic).

Greu de închipuit ca cinematograful să nu arate lumii și cealaltă față a medaliilor, cu alte cuvinte ca anumiți actori să nu devină pentru noi, mai mult sau mai puțin timp, după necesitățile rolului, după îndemnul unor mode sau întorsăturile vieții — cîntăreți. Desigur, într-o meserie integratoare, cum este cea de interpret de film, „a te descurca” și într-ale muzicii este aproape obligație. Numai că unii au transformat cerințele scenariului în adevărate momente de strălucire și, probabil că multă vreme de acum încolo, exemplul desăvîrșit rămîne Marlene Dietrich cu al său „Ich bin von Kopf bis Fuß”, melodie din *Îngerul albastru* al lui Sternberg, ce conține în ea însăși definiția personajului.

Cînd cu mai bine de douăzeci de ani în urmă vedeam filmul lui Riazanov, *Noapte de carnaval*, nu ne imaginam că acel cîntecel numit „Cinci minute” îi deschide drumul noii actrițe care este astăzi Liudmila Gurcenko. Avea în spate exemplul acelei uluitoare actrițe totale care a fost Liubov Orlova, protagonista comediei lui Grigori Aleksandrov, *Toată lumea, ride, cîntă și dansează, Circul, Volga-Volga*. Primăvara.

Cu aplicație și farmec s-au supus rigurilor filmelor muzicale, și Sophia

Loren, și Peter O'Toole în *Omul din La Mancha* (plină de haz autoironic remarca lui O'Toole „cînd cînt eu și Richard Burton se schimbă fața Angliei”), actorii noștri Violeta Andrei și Florin Piersic în *Eu, tu și Ovidiu*, Carmen Galin și Octavian Cotescu în *Saltimbancii*. Uneori, cîntecul a acaparat cu totul cariera unor actori, cum s-a întîmplat cu Serge Reggiani, „Triumfătorul dezertor din teatru și cinema”, cum a fost numit. Pentru cinefilii, el rămîne tragicul partener al Simonei Signoret din *Casca de aur* („căderea” în 1952 a filmului lui J. Becker, relansat de critică după mulți ani, a marcat profund cariera lui Reggiani), dar pentru cei care frecventează mai puțin cinematecile, artistul este, în primul rînd, „un om care cîntă” (definiția îi aparține), apărătorul purității sentimentelor, al lumii copilăriei („Vino, băiețelul meu”, „Copilul și avionul”, „Arlecchinul” — iată titlurile cîtorva dintre piesele sale).

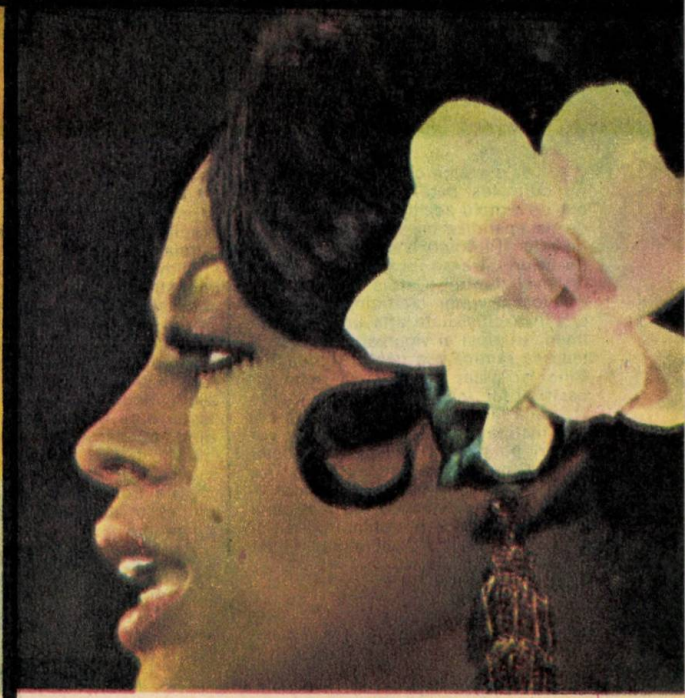
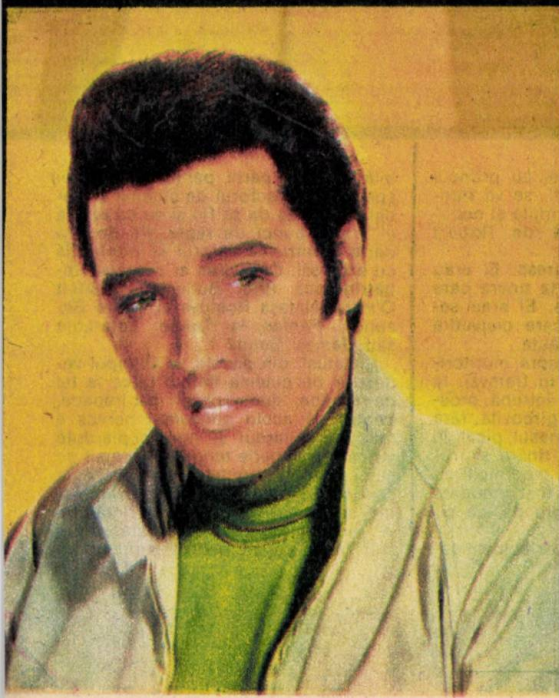
Nu de puține ori drumul muzicii a fost continuat și dincolo de ecran. Cu 10—15 ani în urmă, cu deosebire în Europa, bîntuia o adevărată modă a discurilor realizate de actori; publicistul Jacques Cannette ajunsese la concluzia că „actorul de film nu mai este astăzi, ca tot omul, o trestie gînditoare, el a devenit o trestie cîntătoare”. Brigitte Bardot lansează pe disc cîntecul „C'est rigolo, c'est rigolo”, Bourvil — „Salade de fruits, jolies, jolies”, Anthony Quinn „I love you”, Annie Girardot și Jeannine Moreau nu rezistă nici ele ispitel (aceasta din urmă a susținut și un recital la Théâtre de Ville).

Au fost urmați de Emmanuelle Riva cu cîntece pe texte proprii, de Laurent Terzieff cu un album muzical pe versuri inedite de Boris Vian, de Michel Piccoli cu 17 înregistrări inspirate de cartea Elisei Triolet, „Inspectorul minelor”. După cum se vede, ambițiile sînt, uneori, mari de tot!

Magda MIHĂILESCU

A fost și va rămîne Elvis Presley

Un profil „de milioane”: Diana Ross



Actorul de film

Bătrînețea monștrilor sacri

A fost odată Hamlet: Iakentii Smoktunovski

A fost o vreme cînd cinematograful nu cunoștea bătrînețea, iar moartea era un simplu accident, o festă jucată de un apendice cu prea multă personalitate (Rudolph Valentino) sau de un avion care se încapătina brusc să nu mai zboare (Carole Lombard).

A fost o vreme cînd cinematograful era în exclusivitate arta unor oameni tineri, frumoși și viguroși care promiteau să rămînă așa pentru totdeauna. Cine își putea imagina că ochii albaștri ai lui Jean Gabin își vor pierde vreodată limpezimea, sau că picioarele înaripate ale lui Fred Astaire vor coborî pe pămînt într-un mers nesigur? Cine putea crede că o femeiușcă sveltă și plină de nuri ca Simone Signoret va deveni o matroană grasă și lăbărtată, cu chipul obosit și resemnat, sau că feciorelnica Lilian

Gish, simbol al madonei cu pruncul în *Intoleranța* lui Griffith, se va transforma într-o bunicuță sfrijită și nepuțincioasă în *O nuntă* de Robert Altman?

Nimeni. Așa era și firesc. Ei erau monștri sacri ai unei arte tinere care immortaliza chipuri tinere. Ei erau semizei unui Olimp în care clepsidra timpului nu avea ce căuta.

Timpul acționează asupra muritorilor de rînd. Pe stradă, în tramvai, la piață, acolo ne putem întreba prostete: oare băbuța asta girbovită, fără dinți, cu părul rărit și nasul picat în gură o fi fost vreodată tinără și frumoasă? Și moșul ăsta pipernicit cu miinile tremurînde o fi fost vreodată chipeș și puternic? Acolo da. La cinema nu.

Această neacceptare este justifica-

bilă. Pe de o parte, pentru că în ochii spectatorilor actorul de cinema e model („Ce n-aș da să fiu și eu ca ea/ ca el!”) sau punct de reper. Pe de altă parte, pentru că actorul se confundă cu eroii săi. Oare cum ar putea să îmbătrînească Rhet Butler și Scarlett O'Hara, Natașa Rostova și Pierre Bezuhov, Fanfan la Tulipe, Lola-Lola sau James Bond?

Și totuși, din păcate, în Olimpul vedetelor de cinema timpul trece la fel de repede, poate chiar mai repede, pentru că acolo consumul nervos e mai mare, fardul și noaptele pierdute strică mai repede tenul, amestecul de stimulente și tranchilizante subrezesc psihicul. Și acolo fac ravagii flageliurile secolului — cancerul și infarctul — iar teama de bătrînețe este cu atât mai mare cu cît pentru mulți actori

frumusețea, prospețimea și vigoarea sînt principalele atuuuri.

Pe unii vîrsta îi scoate fără drept de apel din competiție după ce ani de-a rîndul fuseseră idoli publicului, iar eventualele reveniri sporadice nu sînt decît un jalnic memento ce stîrnește răutăcioase curiozități sau cumplite stringeri de inimă. Ce altă reacție a putut produce apariția pe ecran în anii '70 a celebrelor sex-simboluri de acum patru decenii, Gloria Swanson și Mae West în **Aeroport 75** și respectiv **Myra Breckenridge**?

Alții au puterea să se retragă singuri cînd vîd că se întrezărește apusul gloriei. Greta Garbo rămîne pînă azi exemplul cel mai celebru. Simțind un asemenea impuls, Marlon Brando încearcă chiar să-l teoretizeze: „Renunțarea la actorie, iată semnul maturității”. Oare nu conștiința acestei maturități i-a făcut pe Brigitte Bardot și pe Doris Day să părăsească ecranul?

Mulți însă continuă cu dăruire și cu încăpăținare, exhibîndu-și ridurile, obrajii căzuți și petele de bătrînețe, luptînd cu boala (John Wayne făcea filme între două operații de cancer, iar Henry Fonda juca de multă vreme cu stimulator cardiac). Și poate că în asta constă adevărata tinerețe a acestor oameni care, în ciuda unor piedici pentru alții de netrecut, nu vor să abandoneze.

Fiecare adoptă altă strategie

Există, de pildă, actori care își asumă fără complexe vîrsta. Laurence Olivier, irezistibilul amiral Nelson, frumosul Hamlet al anilor '40, neînfărcatul Henric al V-lea, devine bătrînul de o elegantă desuetă care patronează mica romanta a celor doi adolescenți din filmul lui George Roy Hill, sau neputinciosul rabin care se prăpădește cu zile vîzîndu-și fiul ajungînd cîntăreț de jazz în remakeul lui Richard Fleischer, sau sadicul nazist cu veleități de stomatolog din **Maratonisul**, sau, dimpotrivă, îndărătnicul vîntor de naști, plin de umor și de curaj din **Băieții din Brazilia**. Vocea i-a slăbit, ochii i s-au micșorat parcă îndărătul lentilelor, minile i s-au contorsionat de reumatism, mișcările îi sînt greoaie și totuși personajele lui rămîn impresionante prin minuțiozitatea compoziției și prin farmecul pe care îl degajă.

Mai puțin înclinat spre compoziție, Jean Gabin se joacă pe sine. Pater Familias energic și tenace, hotărînd fără vot consultativ soarta clanului său (**Clanul sicilienilor**), obsedat de ideea de dreptate și de adevăr (**Dol oameni în oraș**, **Verdictul**), el rămîne un om de acțiune, un om al impulsurilor violente pe care doar înțelepciunea vîrstei reușește să le mai pondereze, un om la care blîndețea alternează pe neașteptate cu furia și umorul caustic cu muțenia plină de tîlc. În această latură instinctuală a temperamentului său regăsim reminiscențe ale eroilor care i-au marcat începutul carierei: tinerii de condiție modestă aflați într-un fel sau altul în afara legii și pe care dragostea îi pierde (**Suflete în ceață**, **Noaptea amintirilor**, **Pépé le Moko**). Junele prim, care trezea pasiunea Michèlei Morgan pe ecran și a

Marlenei Dietrich în viață, devine un bătrînel rubicond, cu mersul îndesat, cu privirea scăpărînd de inteligență și de șiretenie.

Să nu ne imaginăm că aceste treceri se produc ușor și fără momente de criză. A învăța să îmbătrînești este o lecție dură chiar și pentru un bărbat și ea se deprinde cam pe la 50 de ani. O asemenea criză explică printre altele absența de pe ecran a lui Henry Fonda în perioada 1948—1955. Tînrul zvelt și elegant pe care costumul pe vremea lui Lincoln îl prindea la fel de bine ca și ținuta de cowboy (**Draga mea Clementina**) sau ca hainele modeste ale muncitorului emigrant în California (**Fructele miniei**) este nevoit să-și caute noi „tipare”. Metamorfozarea e discretă, demnă de „vedetă care a știut să treacă neobservată”, așa cum îl caracteriza de curînd un critic. Paradoxul discreției merge pînă acolo încît el, actorul căruia i se datorează succesul unor filme ca **12 oameni furioși** sau **Un candidat la președinție**, el e marele absent de pe lista Oscarurilor. Omissionea se repară în ultima clipă, atunci cînd Fonda e mult prea bolnav ca să-și mai primească personal distincția, ea fiind înmînată fiicei sale, Jane. Mult disputată statueta îi revine pentru ultimul său film — **Pe lacul aur**.

Un film blînd, duos și trist ca o zi

de toamnă tîrzie. Toamnă tîrzie a unui mare actor care își joacă aici propriul său personaj: un bătrîn cardiac ciufut și temător de moarte, care ascunde în sufletul său nebanuite disponibilități de tandrețe, nebanuite energii aproape juvenile, nebanuite resurse de a supraviețui. Ultimul rol al lui Fonda este o mărturie nu numai de măiestrie actoricească, dar și de forță umană.

Există actori care în ciuda trecerii anilor își păstrează amploaui, desigur adaptîndu-și la noua lor înfățișare. Se poate spune, de pildă, că John Wayne a murit cu pistolul în mînă ca un cowboy etern ce se afla. Testamentul său spiritual este filmul lui Don Siegel, **Pistolarul**. Povestea bătrînului cowboy care află că are o boală necrutătoare și care dă o ultimă bătălie împotriva bandiților ce amenință orașul, este o tulburătoare trimitere la povestea lui Wayne însuși. Actorul, condamnat și el, privește împăcat similitudinea: „Mă întreb de ce unii oameni tremură cînd vorbesc despre tema acestui film”. Așa arată sfîrșitul lui Ringo Kid (**Diligenta**), și al lui Kirby Yorke (**Rio Grande**) și al lui John Chance (**Rio Bravo**) și al altor eroi din Vestul Sălbatic care au murit odată cu Marion Michael Morrison, cel pe care cinematograful l-a botezat John Wayne și prietenii — Duke.

„Îmbătrînim, dar să nu ne pierdem umorul” (ne avertizează Bette Davis)



Dacă Wayne a personificat toată viața forță și acțiunea, David Niven a fost dintotdeauna imaginea inteligenței și a eleganței. Supranumit „gentlemanul impecabil chiar și în pijama”, Niven trece pe nesimțite de la comedia sentimentală la cea de aventuri, punctul de graniță fiind rolul lui Phileas Fogg din **Ocolul pământului în 80 de zile**. Derulind înapoi filmul carierei sale, Niven pare aproape neschimbat: aceeași mustăcioară subțire, aceeași siluetă suplă, aceeași expresie amuzat-ironică (pe care numai urmașul său, Michael Caine o mai are). Deși în ultimii ani cărțile sale au fost mai celebre decît filmele sale, farmecul unui personaj ca acela din **Moarte pe Nil** — unde Niven face un savuros cuplu cu Peter Ustinov — rămîne emblematic pentru o întreagă carieră.

Mentînera pe pozițiile genului care le-a adus celebritate e mai dificilă pentru actorii de musical. Diminuarea condiției fizice devine fatală, de pildă, pentru un Gene Kelly care este de-a

dreptul ridicol în **Xanadu**, unde evoluează la un moment dat pe patine cu rotile îmbrăcat în roz bombon. Iată că, prost înțeleasă, noțiunea de curaj se pune aici în termenii decenței. Decență pe care a avut-o însă Fred Astaire (e drept, mai bătrîn cu 13 ani decît Kelly) care își permite din cînd în cînd cîte un rol dramatic (**Infenul din zgîrie-nori**, **Taxiul mov**), sau Mickey Rooney care a știut să renunțe la statutul de mare vedetă cucerit în anii '40 alături de Judy Garland și să se mulțumească cu roluri de plan doi în care figura lui de copil bătrîn nu distonează (**Principiul domnoului, Armăsarul negru**).

Senectutea actorilor celebri este exploatată uneori în colectiv. Una dintre primele încercări a fost **Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?** unde își dădeau replica două mari vedete ale Hollywoodului de altă dată — Bette Davis și Joan Crawford. Alegerea lor nu a fost întîmplătoare, deoarece această poveste a rivalității criminale



Fred Astaire n-a dansat decît o... viață

A debutat acum peste 50 de ani, dar își păstrează intactă pofta de joc (Danielle Darrieux)



dintre două foste staruri avea un anume suport real în relațiile dintre cele două actrițe. Pornind de la alte premise, filmul lui Pierre Granier-Deferre, **Plăca**, este istoria unei uri nu mai puțin înverșunată, ai cărei eroi sînt Simone Signoret și Jean Gabin. Cînd cuplul se transformă în trio (Vincent Price — Christopher Lee — Peter Cushing în recentul **Casa umbrelor lungi**) sau în cuartet (Michel Simon — Charles Vanel — Claude Dauphin — Pierre Brasseur în **Cea mai frumoasă seară din viața mea**) filmul capătă un ușor aer de Musée Grévin, care nu ne împiedică însă să apreciem la justa valoare performanțele actoricești potențîndu-se reciproc.

De remarcat că în această trecere în revistă a vedetelor cu părul alb am pomenit foarte puține femei. Actrițele abandonează mai repede partida nu numai dintr-o cochetărie feminină, ci și din cauză că în general bunicile fac figurație specială. Există actrițe care și-au cucerit celebritatea la bătrînețe printr-un rol (Sylvie și **Bătrîna doamnă nedemnă**), printr-un personaj (Margaret Rutherford și simpatica detectivă amatoare Miss Marple), prin partituri pitorești de plan doi (Lila Kedrova în **Zorba grecul**). Oricît de desăvîșite ar fi, ele nu pătrund însă în elita monștrilor sacri în primul rînd pentru că le lipsește continuitatea succesului. Puține, foarte puține interprete s-au bucurat de ea: n-au avut forța (multe au sîfîrit în anonim și decrepitudine), n-au avut adevărata chemare (o căsătorie fericită le-a scos imediat de pe orbită), n-au avut talentul (păpușele apetisante care mizau în exclusivitate pe prospețimea lor au dispărut rapid în neant) și mai ales n-au avut bărbăția. Să mă ierte feministele pentru această afirmație, dar în general au supraviețuit „femeile-bărbat”: Bette Davis, Katharine

Hepburn, Ingrid Bergman — cele care au știut să lupte cu complexele, cu boala, cu vîrsta, cu timpul.

Ce poate fi o demonstrație mai desăvîrșită de bravură decît Katharine Hepburn în *Pe lacul auriu*? Nu mă refer numai la performanțele de ordin sportiv — plonjează, înnoată, dansează — izbutite în ciuda Parkinsonului care îi clatină permanent capul. Ci mai ales la vigoarea sufletească, la amestecul de seninătate, vitalitate și sensibilitate cu care își asumă condiția. Moartea bîntuie pe undeva prin preajmă, poate prin pădurea întunecoasă de unde culege fragi, poate pe lacul de vis care își leapădă poleiala aurită îmbrăcînd haina furtunii, poate chiar în casa bătrînicioasă unde răsună, cine știe, dacă nu pentru ultima oară, „Happy birthday to you”. Au rămas departe în urmă Suzana cu leopardul ei, scilpitoarea parteneră a lui Spencer Tracy din atîtea comedii pline de vervă, fetele bătrîne care așteptau ploala sau care se îmbarcau pe „Regina Africană”.

Să nu ne pierdem umorul

Îmbătrînim, dar să nu ne pierdem umorul, pare să spună — ca și Katharine Hepburn — Bette Davis. Chiar dacă fața i s-a zbîrcit, dacă pungile îi atîrnă cu mult sub nivelul făcilor, dacă ochii îi sînt și mai exoftalmici, dacă în general are aerul unei broaște țestoase, fosta interpretă a Elisabetei nu și-a irosit nimic din personalitatea ei voluntară, dimpotrivă. Voluntarismul său capătă chiar un haz special în rolul bogătașei care trăiește la cîrți (*Jocul de cărți*), al bătrînei presu-



Unii depun armele
la primul rid.
Alții rezistă eroic,
pînă în ultima
clipă. Pentru toți,
cinematograful
rămîne un regat
al tinereții

pusă senilă care trăiește, de fapt, o a treia tinerețe (*Un pian pentru doamna Cimino*), al detectivului microfob care își dirijează anchetele prin interpuși într-un serial TV, sau al turistei năchitoase care își terorizează doamna de companie (*Moarte pe Nil*).

O ecranizare anterioară tot după Agatha Christie (*Crima din Orient Express*) prilejuiește unui alt monstru sacru — Ingrid Bergman — o creație distinsă cu Oscarul pentru rol secundar în 1975. În rolul guvernantei suedeze, împrăștiată și fisticită, care vorbește prost englezește, „singura doamnă a Hollywoodului” (Humphrey Bogart dixit) dovedește mai mult talent decît în unele dintre filmele sale de tinerețe, unde ingenua de la Stockholm era ingenuă și atîta tot (*Intermezzo*, Adam avea patru fi, Lumina de gaz). Dealtminteri, potrivit unor exegeți, punctul culminant al carierei sale se situează în finalul ei: *Sonată de toamnă*. Și în acest caz, coincidențele autobiografice nu sînt întimplătoare. Viața zbuciumată a unei pianiste celebre, pentru care dedicarea profesională și pasiunile colaterale au înăbușit adesea sentimentul matern, constituie o trimitere vădită la existența tumultuoasă a actriței. Egoistă pînă la monstruozitate, histrionică pînă la dedublare, eroina filmului lui Ingmar Bergman este imaginea unei infinite singurătăți, a unui eșec uman definitiv, a unei profunde nesiguranțe de sine disimulate sub aparentele înșelătoare ale vieții de artist.

Iată deci că generația vedetelor antebelice e pe cale de dispariție (Greta Garbo are 78 de ani, Marlene Dietrich

Ginger Rogers cea de odinioară
(supranumită regina dansului,) și cea de azi (alături de Yves Saint Laurent)





La orice vîrstă,
tot „cel mai frumos albastru”
(Michèle Morgan)



— 83, Fred Astaire și James Cagney
— 84), iar contingentele următoare se
supun și ele mersului ireversibil al
timpului: actorii anilor '50 au trecut
binisor de pragul maturității (Lino
Ventura joacă Jean Valjean, Serghei
Bondarciuk este părintele Serghei im-

bătrînit în sihăstrie, Vittorio Gassman
interpretează de multă vreme roluri
de tați) și tinerii de mai ieri (De Niro,
Nicholson, Dunaway, Nero, frații
Fonda, Nikita Mihalkov etc.) nu mai
sînt tocmai tineri.

Iluzia tinereții o mai păstrează doar



La vîrste diferite,
surisul unei mari actrițe (Jeanne Moreau)



cinematografiile care au început mai
tîrziu și ale căror vedete sînt în depri-
nătatea forțelor creatoare. Filmul ro-
mănesc se află și el într-o asemenea
situație. Marii noștri dispăruți sînt fie
monștri sacri împrumutați din teatru
(George Vraca, Constantin Ramadan,
Ion Manu, Jules Cazaban) față de
care filmul are mai mult o **valoare do-
cumentară** (poate cu excepția rolului
lui Vraca din **Tudor**), fie actori care
n-au apucat vîrsta senectuții (Stefan
Clubotărașu, Toma Caragiu, Cornel
Coman, Emanoil Petruț). De multe ori
rolurile de bătrîni sînt încredințate ne-
profioniștilor, care îndrumați de un
Iulian Mihu (**Felix și Otilia, Lumina pa-
lîdă a durerii**), de un Lucian Bratu
(**Angela merge mai departe**) sau de
un Iosif Demian (**O lacrimă de față**)
reuesc performanțe uluitoare. Al-
teori, în partituri episodice, sînt distri-
buiți actori de teatru pe care dintr-o
inexplicabilă uitare cinematograful nu
i-a folosit (e cazul Beatei Fredanov
căreia i se datorează una dintre cele
mai frumoase secvențe ale filmului
Trecătoarele iubiri).

Unul dintre puținii actori principali
pe care ecranul românesc i-a găzduit
de la maturitate și pînă la senectute
este Geo Barton. Începîndu-și cariera
cinematografică la 38 de ani cu **Ră-
sună valea**, impunîndu-se în elita in-
terpreților de film în 1956 cu rolul
Lică Sămădău din **Moara cu noroc**,
Barton este distribuit cu o oarecare
consecvență pînă la începutul anilor
'80. Ultimul său rol, cel din **Secvențe**
de Alexandru Tatos, ne face să regre-
tăm că talentul acestui actor nu a fost
exploatat pe măsura valorii sale.
Acum e prea tîrziu.

„Prea tîrziu” — această sintagmă cu
rezonanțe de veșnicie se aplică tot
mai multor vedete care dispar din ci-
nematograf. Dispar fără să dispară.
Iată paradoxul unei arte care ne-a
amăgit o vreme ținîndu-și, totuși, în
felul ei, cuvîntul. Pe ecran, Jean Ga-
bin și Ingrid Bergman, Laurence Oli-
vier și Simone Signoret, Geo Barton
și Gloria Swanson pot fi oricînd ti-
neri, pentru că cinematograful rămîne
regatul tinereții, o tinerețe a umbre-
lor.

Cristina CORCIOVESCU

„A fi sau a nu fi”
aceasta-i întrebarea
(Laurence Olivier
în *Hamlet*)



Memoria
marilor actori

O trilogie
care a deschis
o nouă
perspectivă
filmului istoric:
scenarist
William
Shakespeare

Laurence Olivier și Shakespeare

Era în primele clase de școală, abia împlinise zece ani, când i s-a încredințat pentru serbarea de sfârșit de an rolul „primului cetățean” din „Julius Caesar”. Micul Olivier a făcut față atât de bine, încât la următorul spectacol profesorii s-au văzut obligați să-l înalțeze în rolul lui Brutus. La reprezentație a asistat și prima actrișă a scenei britanice Ellen Terry; era în 1917. Uimită de interpretarea elevului Olivier ea a spus: „Băiatul acesta este deja un mare actor”. În anul următor, lui Olivier i s-a încredințat interpretarea în travesti a Katharinei din „Scorpio imblinzită” și a Mariei din „A 12-a noapte”. De astă dată în sală se afla viitoarea mare doamnă a scenei londoneze, Sybil Thorndike; pe atunci în vîrstă de 35 de ani, care a spus: „Există actori înzestrați cu abilitate tehnică, Larry (diminutivul de la Laurence) este unul dintre ei; el nu va avea nevoie să o învețe, o posedă din instinct”.

Așa a fost începutul. În decursul unei cariere de peste o jumătate de secol, Laurence Olivier și-a consacrat aproape o treime din activitatea sa de actor partiturilor shakespeareene — 45 la număr. În ciuda elogiilor timpurii drumul către consacrare nu a fost scutit nici de tortura emoțiilor și incertitudinilor, nici de spini critici. Am selectat din volumul lui John Cottrell — apărut în Coronet Books, singura biografie autorizată de Sir Laurence Olivier, povestea ecranizării trilogiei sale shakespeareene: **Henric al V-lea**, **Hamlet** și **Richard al III-lea**, trilogie care a deschis o nouă perspectivă filmului istoric. Să o ascultăm.

HENRIC AL V-lea — o Anglie
războinică și patriarhală

Oricît ar părea de ciudat, citeva dintre cele mai tipic britanice filme din anii '40 au fost produse de un italian, avocat de profesie, ajuns în Anglia fără un ban și fără să vorbească englezește, ca refugiat din Italia lui Mussolini în anii '30. Se numea Filippo Del Giudice. În mai puțin de 10 ani el a ajuns unul dintre magnații industriei de film britanice.

Legătura dintre Laurence Olivier și del Giudice s-a făcut printr-un scriitor Dallas Bower. În 1938, Bower pregătise un serial după „Henric al V-lea” pentru BBC. Dar războiul a izbucnit și ca toate televiziunile aflate atunci la început de drum și cea britanică și-a încetat activitatea. Proiectul a fost dat uitării dar nu pentru multă vreme. Eliberat din armată pentru a fi numit supervisor al producției de film din partea ministerului de informații, Bower rescrie un scenariu după piesa lui Shakespeare, dar pentru marele ecran. Dificultăți de ordin financiar îl barează din nou calea. În 1942, Bower propune o dramatizare pentru ra-

dio și invita pe sublocotenentul Olivier să declame partitura lui Henric al V-lea. Del Giudice o ascultă la radio și își dă seama că Olivier este interpretul ideal. Hotărâște pe loc să facă filmul cu el. Olivier, reticent, din pricina primei sale experiențe cu o ecranizare Shakespeare în *Cum vă place* (regia Paul Czinner), pune o condiție de fapt inacceptabilă: să i se dea toată libertatea să controleze producția, distribuția, montajul și să semneze regia, ceea ce nu mai făcuse pînă atunci. Del Giudice, cu flerul său de atîtea ori verificat, acceptă sfidarea. Luat pe nepregătite, Olivier se simte copleșit. Se gîndește să apeleze totuși la un regizor de prestigiu. Îi propune lui William Wyler, care se afla în Anglia în calitate de combatant al forțelor aeriene americane. Wyler îl refuză întrucît nu se consideră un bun cunoscător al operei shakespeareane. „N-are nici o importanță, dumneata cunoștie cinema și eu cunosc Shakespeare. Împreună vom face un film minunat”, îi spune Olivier. Wyler nu se lasă convins. Carol Reed și Terence Young îl vor refuza și el. Decît să apeleze la un regizor de mîna a doua. Olivier se hotărâște atunci să facă filmul singur. Ca măsură de siguranță își asigură colaborarea unui monteuer emerit: Reginald Beck, pentru ca el să supravegheze partea tehnică. Procedează la fel și pentru celelalte compartimente de creație, decor, muzică, costume, apelînd la cei mai buni. Deși scenariul lui Bower nu se mai potrivea cu intențiile sale, Olivier este destul de abil pentru a-l coopta ca asociat, dîndu-l în grijă responsabilității organizării filmărilor. Prin poziția sa la Ministerul Informațiilor, Bower îl ajută în primul rînd scînd de sub arme cîțiva actori și cîțiva tehnicieni. În toată campania sa împlină un singur refuz din partea producătorului american David O. Selznick. Olivier dorește să o ia pe Vivien Leigh, viitoarea lui soție, în rolul reginei. Dar Selznick, cel ce produsese filmul

ajuns pe primul loc al box-office-ului, *Pe aripile vîntului*, nu acceptă să i-o împrumute pe Scarlett O'Hara.

Dar nu negocierile îl frîmtau pe Olivier. Gîndul care nu-i dădea pace era cum să înfățișeze pe ecran corul shakespearean. Dacă recurgea la o voce din off, lipsită de imagine, publicul ar fi putut părăsi sala de la început. Dar cum putea fi prezentat un cor în imagine fără să se denatureze realismul povestirii? Mai ales că Olivier dorea să facă un film pe înțelesul multimei, să combine în așa fel cuvintele, imaginea și muzica încît să țină publicul cel mai larg cu răsufierea tăiată, timp de două ore. Într-o zi expunea această dilemă regizorului Anthony Asquith în timp ce împărțeau un taxi în drum spre Ministerul Informațiilor. Și chiar în timp ce vorbeau, a găsit soluția căutăată de atîta vreme.

**Laurence Olivier
a debutat
ca regizor
la 36 de ani,
cu „Henric al V-lea”**

Mai tîrziu scria: „Întotdeauna mi-am imaginat filmele pornind de la ultima imagine spre început. Așa m-am gîndit ce ar fi dacă pentru prima dată am vedea corul înaintea ultimului monolog, ca spectatorul să realizeze deodată că tot timpul ne-am aflat pe o scenă. Scena de la Globe Playhouse. Olivier își fixase concepția regizorală. El nu va atenua teatralitatea textului shakespearean cînd îl va transpune pe ecran, ci dimpotrivă, va utiliza scena ca o ramă a unui tablou cinematografic. Corul va apărea la început și la sfîrșit ca un actor pe scena teatrului Globe din secolul al XVII-lea. Spectatorul se va simți astfel transportat din ambianța îngustă a scenei în deschiderea plin-ai-urului, avînd senzația că ecranul se mărește orusc.

O dată această dilemă rezolvată, Olivier s-a izbit de altă dificultate. Cum să realizeze punctul culminant al conflictului: bătălia de la Azincourt? Astăzi, o asemenea scenă de luptă se face cu ușurință printr-o coproducție, în colaborare cu cavaleriști de profesie, dar atunci, în 1943, într-o țară afliată în război, sufocată de armament și cu cerul brăzdat de bombardiere, unde puteai găsi un colț liber pentru a reda atmosfera simplă a secolului al XV-lea? Și de unde să iei o armată engleză și franceză cînd fiecare bărbat combătea pe un front adevărat? De asta dată soluția a găsit-o Bower: să filmeze în Irlanda. Neutră, pașnică, accesibilă, cu „un peisaj campestru cu adevărat poetic” la care Olivier înțea atît de mult. Apoi în Irlanda se găsea mină de lucru ieftină. Ceea ce era foarte important pentru a reconstitui armata de 30000 de oameni a lui Henric al V-lea și cea franceză de 60000, fie și numai prin 650 de oameni și 150 de cai. În Irlanda nu au dus lipsă de solicitanți cînd s-a auzit că li s-a asigurat masa

și casa, plus trei lire și jumătate pe săptămîna de figurant și alte două dacă respectivul venea cu calul său. Fermieri, muncitori, șoferi, jochei, s-au prezentat în număr mare, dar cei mai disciplinați s-au dovedit a fi irlandezii din forțele locale de apărare. Un sezon ploios a fost de partea figuranților care-și primeau salariul fără să lucreze, dar Mr. Del (cum i se adresa toată lumea lui Del Giudice) nu a dat înapoi: „Hangaralele mă privesc pe mine, îi spunea lui Olivier. Tu ești ocupat cu o capodoperă”.

În sfîrșit, a sosit ziua cînd sublocotenentul Olivier trebuia să conducă bătălia de la Azincourt. Niciodată pînă atunci nu conduseseră o figurație atît de numeroasă și, ce-i drept, nu se simțea stăpîn pe gradul său de general. Dar de îndată ce a adunat toată figurația parcă a intrat în rolul generalului Montgomery în desert și a început să explice cu un glas puternic cum dorea să se desfășoare luptele. La sfîrșit a încheiat pe un ton dramatic: „Am să cer unora dintre voi să execute lucruri periculoase. Dar nu am să vă cer nimic ce eu nu pot face mai întîl”! La scurt timp după această declarație, rezultatul a fost o gleznă scrîntită și ambele brațe luxate, pentru că a dorit să arate oame-nilor săi cum să sară dintr-un copac, drept în spatele unui dușman.

Olivier nu a acceptat nici pentru el o dublură. A luat lecții de călărie și așa se face că, ori îl vedeai călare cu armura strălucind regal în soare, ori îl vedeai agățat de grumazul calului strigîndu-și instrucțiunile regizorale, printr-un porta-voce. Olivier avusese întotdeauna reputația unui actor extrem de mobil cu condiție fizică atletică. Ironia a făcut ca tocmai el să fie victima unui accident absurd. Stătea cît se poate de pașnic în spatele camerei cînd un cal fără călăreț, zăpăcit de zgomote, s-a năpustit direct spre aparat răsturnîndu-l fără pic de respect împreună cu regizorul care s-a ales cu o buză tăiată. Olivier s-a ridicat fără nici un ajutor, fără să țină seama de singele ce-i curgea pe față, ca un adevărat războinic, în schimb a început să se pîngă de distrugerea aparatului tehnicilor, nou-nout, la vremea aceea singurul din Anglia.

Primul tur de manivelă s-a tras la 9 iunie 1943. Pînă cînd toți oamenii și cailor să fie îmbrăcați cum se cuvine a trecut toată dimineața, atunci soarele s-a ascuns în nori, și totul a fost luat de la capăt a doua zi. Dar nu numai vremea, adesea și prețutindeni o sursă de obstacole de neprevăzut, dar mai ales dificultățile provocate de realitatea războiului au prelungit filmările pînă în februarie 1944. Tot războiul, pe frontul căruia acum englezii și francezii luptau umăr la umăr, a dat naștere unor situații de-a dreptul ilare. Albert Meltzer, interpretul unuia din arcașii regelui povestește: „Era ceva ridicol în discursurile înflăcărâte despre război și glorie adresate pentru a îmbărbăta armata Albionului formată din americani, australieni și prea puțini englezi, cu toții aflîndu-se aici, tocmai pentru că fuseseră scutiți de serviciul militar. O adunătură mai puțin patriotică ar fi fost greu de găsit. Pe deasupra ei nu erau nici figuranți de profesie. Olivier avea toate motivele să fie nemulțumit de lipsa lor de cooperare. Faptul că erau diletanți ieșea la iveală exact cînd nu te

„Regatul meu pentru un cal”
Olivier în *Richard al III-lea*)



asteptai. Se filma de pildă scena de la Globe Theatre, când ambasadorul Franței de atunci aducea lui Henric al V-lea un mesaj impertinent, însoțit de un dar puțin obișnuit din partea prințului moștenitor la tronul Franței. Henric îl întreabă pe ducele de Exeter: „Ce dar unchiule?” „Mingi de tenis stăpîne”. Cînd regele, respectiv Olivier, a răspuns cum se cuvenea unei asemenea insulte: „Găsim noi racheta potrivită pentru mingile lor” toată figurația a izbucnit într-un hohot de ris și filmarea a fost ratată. Olivier s-a făcut negru de furie, dar s-a stăpînit și a reluat replica la timpul trecut.

Cu toate dificultățile mai mult sau mai puțin hazlii, filmul s-a terminat după un an și întreaga breaslă recunoștea că de la Orson Welles și al său **Citizen Kane** nu mai existase un debut atît de extraordinar al unui ac-

**De la
„Cetățeanul Kane”
al lui Orson Welles
nu mai existase
un debut
atît de strălucit
al unui actor-regizor**

tor-regizor. „Poate a contat că eram ceva mai bătrîn decît Welles (Olivier avea 36 de ani), dar succesul se datorează în primul rînd muncii de echipă”. Era o declarație elegantă, dar toată lumea știa că succesul se datora în primul rînd concepției sale regizorale. „Să filmezi opera lui Shakespeare, scria Olivier, înseamnă să abandonezi tehnici vechi și să încerci unele noi. Nu trebuie să recurgi la planuri sofisticate, să filmezi prin gaura cheii, să treci de la un unghi la altul — tehnici inventate de Hollywood pentru a masca scenele slabe. Dacă te bizui pe actori buni și știi că am avut o echipă excelentă, dacă lucrezi pe textul lui Shakespeare, nu ai nevoie de nici un fel de scamatorii pentru a reține atenția spectatorilor. În multe dintre scenele mele aparatul abia se cîntește.

Henric al V-lea a avut premiera în sala Carlton din Haymarket la Londra în noiembrie 1944. La început publicul nu s-a îmulzit, dar vestea că era vorba de un spectacol cum nu se mai văzuse s-a dus repede. Timp de trei săptămîni cozile erau atît de lungi încît filmul a fost reținut al același cinematograful pentru alte trei luni, față de o singură lună cum fusese prevăzut prin contract. Apoi a rulat în exclusivitate alte 11 luni la Marble Arch Pavilion. Abia în vara lui 1945 a fost distribuit și în alte săli. Pronosticul lui Del Giudice și anume că **Henric al V-lea** îi va acoperi cheltuielile numai din încasările de pe piața britanică se adeveriseră cu prisosință. Succesul lui **Henric al V-lea** a continuat dincolo de ocean. După ce citeva exclamații, inacceptabile la vremea aceea pentru codul cenzurii lui Hayes, deși accep-

tabile pe vremea lui Shakespeare cum ar fi: „bastardule!”, „la dracu!”, etc. — au fost înlăturate, **Henric al V-lea** a rulat într-un an în 20 de orașe americane, iar în decembrie 1946 lui Laurence Olivier i s-a decernat premiul criticilor new-yorkeze pentru cel mai bun actor al anului. În martie 1947 i s-a atribuit „Oscarul special al Academiei de arte și științe a filmului” pentru a fi produs, regizat și interpretat un film care a avansat industria cinematografică mai mult decît altă producție din trecut”. Cum a primit statueta de aur, Olivier a împachetat-o și a expediat-o lui Filippo Del Giudice: „Fără tine, dragă prietene, **Henric al V-lea** nu s-ar fi făcut niciodată”.

HAMLET — un prinț la 40 de ani...

Ca recompensă pentru „serviciile aduse scenei și ecranului britanic, în iunie 1947, Olivier primea din partea majestății sale titlul de noblete; de acum înainte el va fi Sir Laurence Olivier, sau mai simplu lord Olivier.

Pentru Laurence Olivier 1947 nu a fost numai anul acestei încununări, dar și cel al unui nou și dificil examen artistic. Ecranizarea celei mai populare piese a lui Shakespeare: „Hamlet”. Nu avea timp de pierdut. Olivier împlinise 40 de ani și acum ori niciodată mai putea fi tinărul prinț al Danemarcei. De la debut și pînă atunci el fusese pe scenă Brutus din „Julius Caesar”, Maria (în travesti) și sir Tob Belch din „A 12-a noapte”, Katharina (în travesti) și lordul din „Scorpiu imblînzit”, Puck din „Visul unei nopți de vară”, Malcolm și Macbeth, din „Macbeth”, Romeo și Mercutio din „Romeo și Julieta”, Iago din „Othello”, Hotspur și Justice Shallow din „Henric al IV-lea”, și „Henric al V-lea”, Coriolanus, Richard al III-lea, Hamlet. Era greu de numit un alt actor care să fi avut o cunoaștere și o experiență mai îndelungată și mai strălucită în interpretarea operei shakespeareane. Dar acum se afla în fața unei noi încercări. Aceea de a reduce și remodela o piesă pentru ecran. Olivier știa că shakespeareologia vor tuna și fulgera în fața unui asemenea sacrilegiu, dar transcrisă în totmai piesa ar fi durat 4 ore și jumătate. Ce spectator ar putea rămîne atîta timp într-o sală de cinema? Trebuia să elimine scene și personaje cu totul, ceea ce impunea și schimbarea cronologică a celor rămase. Va trebui să renunțe și la cuvinte arhaice, de neînțeles pentru marele public și să le modernizeze cu dibăcie. Îl aștepta o muncă titanică, dar nici un efort nu i se părea prea mare pentru a face cunoscut marelui public, așa cum numai cinematograful o putea face, spiritul shakespearean. Proiectul îl preocupase de o vreme, și chiar în prima zi a anului 1947 îl înștiințase pe Del Giudice aflat la Zurich că se hotărîse să ecranizeze „Hamlet”. În 1940, Leslie Howard eșuase într-o înțelegere asemănătoare: să joace și să regizeze **Hamlet**; iar proiectul altui englez de a face un **Hamlet** la timpul prezent cu Cary Grant în rolul titular rămăsese doar o butadă semnată... Hitchcock. Sir Laurence Olivier era convins că va merge pînă la capătul drumului, dar hotărîrea nu-i scutea de îndoielile



Producătorul David O. Selznick nu a fost de acord ca Scarlett O'Hara să interpreteze rolul reginei din Henric al V-lea (Vivien Leigh)

creației: „Simt că stilul meu de joc este mai potrivit rolurilor de caracter, puternice, ca Hotspur sau **Henric al V-lea**, decît unei natuiri lirice, poetice ca cea a lui **Hamlet**”.

Predilecția pentru rolurile puternice avea să și-o manifeste de astă dată în postura de regizor. Iată cum îl prezintă actorul John Laurie: „Olivier era un autocrat. Nu există dubiu în privința asta. În situația în care se afla era însă de înțeles. Începea lucrul din zori ca să vadă din punctul de vedere al producătorului dacă totul era pregătit cum se cuvenea. La orele 8.30 își lua în primire atribuțiile de regizor atunci cînd nu avea de filmat ca actor. Ziua se încheia pentru noi toți la 18.30, dar Larry rămînea să facă pregătirile pentru ziua următoare și să facă montajul materialului filmat în ajun. Își asumase o muncă de superman, lată de ce eram cu toții obligați să-i acceptăm autocrația cînd striga: „Nu comenta, fă ce-ți spun”. Cele trei filme pe care le-a realizat după Shakespeare ar fi dat gata pe oricine altcineva. Olivier a făcut din ele cele mai bune ecranizări din cîte au fost făcute vreodată după marelui nostru William”.

Nici de astă dată lord Olivier nu se

Oscar 1979:
Sir Laurence Olivier
primind statueta
din mâinile
lui Cary Grant

dădea în lături să execute fără dublură scenele cele mai periculoase. Și-a scrântit glezna sărind de pe zidurile Elsinor-ului, iar în ultima zi de filmare, după ce a schimbat cele trei sute de pase cu sabia cu Laerte, când Gertrude se stinge după ce sorbise vinul otrăvit și Laerte se prăbușea înjunghiat de sabia înveninată, prințul Hamlet sărea de pe o platformă asupra celui vinovat, regele Claudius: „Otrăv, fă-ți datoria!”. Basil Sydney, interpretul lui Claudius bine trecut de 50 de ani nu se simțea în stare să înfrunte un asemenea atac. Cum regizorul prevăzuse ca regele să fie văzut doar din spate, Sydney a cerut să fie înlocuit cu o dublură. A fost adus

John Crawford, un cascador de profesie, când însă lord Olivier — s-a năpustit cu toată forța prințului ultragiat, și cu sabia întinsă, cascadorul s-a prăbușit cit era de mare fără cunoștință și doi dinți din față zăceau pe podea. Lucrul la film s-a sfârșit în cele șase luni prevăzute și în bugetul inițial. Sosi ziua când producătorul Arthur Rank urma să vadă rezultatul. Olivier era tensionat ca orice artist în asemenea împrejurări, dar la sfârșitul vizionării cel mai emoționat era Rank: „Îți mulțumesc foarte mult, sir Laurence”, și a plecat stringându-i mîna incapabil să mai rostească o vorbă.

Premiera a avut loc în luna mai 1948 la cinematograful Odeon din Leicester Square, în prezența regelui, a reginei, a prințesei Elisabeta (actuala regină a Marii Britanii), a prințului Philip. Un singur absent important: Laurence Olivier, aflat în turneu în Australia cu echipa Nationalului britanic: „Old Vic”. Publicul i-a făcut aceeași primire triumfală; filmul a rulat în exclusivitate șase luni. Critica l-a primit cu elogii. „Laurence Olivier este fără îndoială cel mai mare actor britanic în viață. Vocea sa are un registru atât de bogat și de expresiv cum nu am auzit niciodată. Desigur, se vor isca dispute din pricina părului său vopsit blond și a vîrstei sale mature. Și mai mari vor fi controversele din pricina libertăților față de text, dar sigur este că nu vom avea multă vreme un film de o asemenea noblete” („Evening Standard”); „Hamlet, plus Olivier au atins cel mai înalt pisc al profesiei de cineast” („Daily News”); „Cu excepția lui Chaplin, nici un alt actor nu s-a dovedit atât de stăpîn pe trupul, pe vocea și pe simțirea sa. Un om care a putut face dintr-o operă a lui Shakespeare ce a făcut lord Olivier este cel mai valoros om al timpului său” („Time”). Hamlet a fost cea dintîi producție britanică careia i s-a acordat Oscarul pentru cel mai bun film al anului pe lângă alte trei statuete acordate, pentru cel mai bun actor (Laurence Olivier), decoruri (Carmen Dillon și Roger Furse) și

costume (Roger Furse). Dar de astă dată Laurence Olivier nu a mai putut împărți succesul cu cel ce inițiasse proiectul. Repetatele discuții divergente în cadrul companiei Rank l-au obligat pe Filippo del Giudice să o părăsească. Cel ce azi este recunoscut a fi „animatorul industriei de film britanic din anii 30—40” a fost apreciat atunci „prea zgotos în a-și aduce laude pentru gustul britanic”. Del Giudice a fost nevoit să se întoarcă în Italia unde a murit fără să mai fi revenit la rampa succesului. Roata gloriei se învîrte în lumea filmului nu numai pentru vedete

RICHARD AL III-LEA, o coroană scump plătită

Trecuseră 11 ani de cînd sublocotenentul Olivier condusese călare batalia de la Azincourt, acum la 47 de ani el era din nou în șa tot în tripla calitate: de regizor, producător și... de rege. Experiența, dar mai ales succesul celor două ecranizări anterioare îl împuneau și mai multă exigență. Totuși, nu a fost scutit de accident. Tot într-o bătălie, un maestru arcaș, George Brown, despre care se spunea că poate trage într-o monedă de 6 bănuți de la o distanță de 40 de metri, lansă o săgeată în armura lui Richard — o armură făcută din burete care nu ar fi oprit nici o alică — dar săgeata a nimerit în piciorul lui Olivier și sîngele a țîșnit ca într-o luptă adevărată. Armatele de figuranți au amuțit. Regizorul secund s-a apropiat în grabă, dar Olivier îl întreabă doar atît: „Ai prins asta pe peliculă?” Abia cînd a aflat că scena fusese trasa, Olivier a cerut să fie dat jos de pe cal și să i se aducă un doctor. Tot buretele armurii făcea imposibilă filmarea în plan apropiat. Dacă la armata lui Richard, îmbrăcat în costume negre defectul se mai atenua, ostașii lui Richmond, în costume albe, apăreau de-a dreptul ca omul de tinichea din *Vrăjitorul din Oz*.

Dificultățile transunerii textului shakespearian erau aceleași. Răspunsul la întrebarea cit avea și cit nu avea dreptul să intervină în textul clasic asumîndu-și riscul de a nemulțumi experții — era la fel de greu de găsit. Ba mai greu, pentru că piesa era mai puțin cunoscută marelui public, iar duelul intrigilor politice și legăturilor secrete dintre personaje erau mai confuze. Șase personaje au fost excluse cu totul, în schimb Olivier a preluat din „Henric al VI-lea”, partea a III-a, scena încoronării regelui Edward al IV-lea. Tot așa a construit faimoasa scenă a petițului lui Lady Anne, chiar după moartea soțului ei, printr-un sărut cu totul inacceptabil într-o asemenea împrejurare pe o scenă a teatrului elizabetan. Dar Olivier ajunsese un adevărat expert în decupajul operei shakespearene: „Dacă vrei să modifice textul, singura soluție este să scoți scene și personaje cu totul. Dacă vrei doar să scurtezi textul intri în niște încurcături fără soluție. Important e să știi ce vrei, să alegi între a mulțumi 2000 de shakespeareologi și a asigura 20 de milioane de spectatori”.

O altă dificultate era să-și imagineze o nouă punere în scenă a unei bătălii medievale fără să imite ceea ce făcuse în *Henric al V-lea* și desigur

Ofelia
din *Hamlet*-ul
lui Kozintsev.
Anastasia
Vertinskaja

fară să pastişeze sutele de bătălii în stil hollywoodian din superproductiile istorice atât de la modă. Un lucru îl stia cu siguranță — luptele corp la corp trebuiau să fie de un realism zguduitor. Cum spune un poet „oamenii trebuie să lupte ca și cum ar fi beți de singe, înainte de a se lăsa doborâți la pământ, zbatându-se ca niște animale înjunghiate”. Și de astă dată lucrul cu o figuratie de 800 de oameni, nu era ușor. Iar filmările, având loc în Spania, se loveau și de obstacolul de limbă. Pentru a le putea imprima măcar un ritm comun, Olivier a pus compozitorul să pregătească o partitură corespunzătoare în așa fel încât figuranții să se miște în ritmul muzicii, iar regizorul devenise un fel de dirijor.

Din nou unul dintre actori, Douglas Wilmer, interpretul lordului Dorset, remarcă excepționala forță și putere de concentrare a lui Olivier. „Programul său era de-a dreptul ucidător. Numai machiajul îi lua trei ore pe zi. Și totuși dacă se așeza citeva clipe pe un scaun și închidea ochii se refăcea și era gata să intre în rol. Spiritul său perfecționist nu-i dădea pace. Afund într-o zi că heraldica era hobby-ul meu, nu m-a lăsat pînă cînd nu am verificat toate emblemele de pe steaguri și scuturi și pînă nu s-a modificat fie și o floare în plus sau în minus pe care desigur nu ar fi putut s-o observe decît un specialist. Era extrem de aspru, chiar neîndurător. Actorii se temeau de el. Într-o zi Esmond Knight a vrut să dea un relief sporit unei replici și a sugerat să privească întîi către oști, către cai, să-și potrivească sabia și abia pe urmă să spună versul. Olivier s-a uitat fix la el și i-a spus: Intri, spui replica și ieși. Atît”

Laurence Naismith, interpretul lordului Stanley, coleg cu Olivier încă din școala primară, spunea: „Se poartă exact ca la școală. Nu s-a schimbat deloc. Nu iartă pe nimeni și nimic niciodată. Dar tot de atunci era extrem de curajos. Își asuma orice risc fizic și nu pune niciodată pe altul să facă ce nu era el în stare. Dar nu admitea jumătățile de măsură. Îi loveai, te lovea. Îmi amintesc de scrisorile sale din adolescență. Aveau tonul de comandă, militaros, asemenea directivelor date azi la filmări.”

Dar erau comenzile unui artist stăpîn pe arta sa, care nu făcea nici un rabat disciplinei și implicării sale. Tot așa cum nu-și precupețea nici efortul, nici timpul. Experiența își spunea cuvîntul. Dacă filmările la **Henric al V-lea** au durat un an, e drept, în condiții de război, la **Hamlet** duraseră 6 luni, iar acum **Richard al III-lea** cu cele 165 de ambianțe, 30 de actori principali, 40 de actori în roluri secundare și sute de figuranți, a fost filmat în 17 săptămîni, inclusiv luna de filmări în deplasare și repetițiile.

Critica a primit filmul cu același entuziasm:

„Evening Standard”: „Olivier a imprimat pe peliculă o efigie shakespeariană”. Numai „The Times” nu se sfîșia să ironizeze filmul, dovedind că nici un artist, oricît de mare, nu era scutit de critică: „Cu un fluviu de stindarde, strigate și trompete se ajunge cu greu la victorie”. Dar Laurence era demult obișnuit cu critica:

Critica americană a fost însă în



Cel mai recent rol shakespearian al lui Laurence Olivier: regele Lear la BBC

unanimitate favorabilă. **Richard al III-lea** a fost primul film televizat înainte de premieră transmis prin 145 de stații și apreciat a fi avut 40 de milioane de telespectatori.

Pentru acest al treilea film shakespearian, Laurence Olivier a fost recompensat de Academia de arte și științe a filmului britanic, cu Premiul pentru cel mai bun film, ecranizare și interpret al anului.

Trilogia shakespeariană semnată de Laurence Olivier se încheia. Se încheia însă și din pricina unei nedorite și neprevăzute despărțiri. După Del Giudice, prietenul său, producătorul Alexander Korda îl ajutase în ducerea ei la bun sfîrșit. Împreună pusese la cale să realizeze și **Macbeth**. Dar la 22 ianuarie 1950, Korda murea la 63 de ani de un atac de inimă. Olivier nu

avea să mai găsească un prieten; un susținător și un producător asemenea lui. Moartea lui Korda a însemnat și sfîrșitul unei ere în filmul britanic. Războiul dintre micul și marele ecran urma să se întetească și să atingă apogeul. Noi tehnici, noi descoperiri, de la generalizarea tehnicolorului pînă la ecranul cinematografic și panoramic vor încerca să salveze filmul din sala de cinema.

În decursul anilor, Laurence Olivier avea să continue să joace în filme (aproape 40 de roluri) citeodată avea să fie producător. dar niciodată nu va mai semna regia unui film după marile Wil.

Adaptare și traducere
Adina DARIAN

Trei interviuri
în exclusivitate

Giulietta Masina: „Am spus de prea multe ori nu“

De-a lungul întregii sale cariere Giulietta Masina s-a afirmat nu numai ca o mare actriță ci, prin originalitatea ei, poate drept una din cele mai singulare și mai impresionante apariții feminine ale ecranului. Deși a jucat într-un număr redus de filme ea s-a impus prin valoarea interpretativă atât de nouă, prin faptul că a reușit să topească pe ecran într-un mod atât de desăvârșit grotescul în căldura umană. Mitul ei s-a format și se conservă în rîndul milioanei de spectatori prin cele trei creații dominate de spiritualitatea felliniană: Gelsomina din *La strada*, Cabiria din *Noaptea Cabiriei* și Giulietta din *Giulietta și spiritele*. Toate celelalte roluri ulterioare, pentru care actrița a continuat și continuă să fie admirată, nu au mai atins caracterul de excepție al celor realizate în deceniile cinci și șase în filmele lui Fellini.

Giulietta Masina nu a visat să devină actriță. Altfel nu s-ar fi în-

scris la Facultatea de filozofie și nu ar fi depus atâtea eforturi pentru a o încheia cu succes. În timpul studenției a refuzat chiar să facă parte din faimoasa companie de proză condusă de Gino Cervi, care-i oferea un angajament pe vremea aceea ispititor, dar care o obliga în același timp să facă turul Italiei și, în consecință, să-și neglijeze cursurile. Pasiunea pe care o căpătase pentru scenă nu a împiedicat-o însă să se apropie de Teatrul universitar din Roma, în spectacolele căruia era distribuit pe vremea aceea și Marcello Mastroianni. Alături de acesta a jucat în „Călătoria cea mare” de Thornton Wilder și „Îndrăgostiții” lui Goldoni. Învîingîndu-și timidi-tatea, tînăra actriță amatoare intră în rîndul grupurilor de crainici ai radiodifuziunii italiene. Devine, între altele, Pallina din scheciurile comico-sentimentale axate pe tema aventurilor matrimoniale ale unei tinere perechi și al căror au-

tor nu era altul decît viitorul său soț, Federico Fellini.

Marele regizor de mai tîrziu și-a cunoscut viitoarea soție ascultînd-o la radio ca interpretă a propriului său personaj, iar Masina și-a cunoscut viitorul soț răspunzînd neașteptatului său apel telefonic. „Am considerat întotdeauna înîlînirea cu Giulietta drept o înîlînire dictată de destin, și nu cred că lucrurile s-ar fi putut petrece altfel”, avea să declare Fellini. O familie care a depășit astăzi treizeci și cinci de ani! „Nu cred să fi lucrat vreodată cu Giulietta din necesități practice sau din motive de oportunitate, ci împins de resorturi mult mai intime și mult mai adînci, izvorîte dintr-o anumită comunitate a lumii mele în raport cu a ei. Giulietta e o actriță a cărei mimică, ale cărei cadențe și ale cărei moduri de expresie sînt clovnești, dar ea e în același timp un personaj îndeajuns de misterios pentru a putea încarna în raport cu mine o stringentă nostalgie de inocență și perfecțiune”, declara Fellini.

Giulietta Masina mă primește în apartamentul foarte plăcut, în care nici o extravaganță nu pare să fie permisă.

— **Moștenirea pe care v-a lăsat-o Gelsomina, Cabiria și celelalte mari roluri interpretate nu reprezintă o zestre prea grea pentru dumneavoastră, nu vă limitează în alegerea rolurilor pe care sînteți chemată să le faceți?**

— La început așa s-a întîmplat. După *La Strada* și *Noaptea Cabiriei* am spus „nu” la foarte multe din peliculele care mi s-au propus. Acum însă îmi dau seama că am greșit, pentru că, în fond, un actor trebuie să facă de toate. Desigur, nu mă refer la acele lucruri care sînt contrare propriilor exigențe sau propriei viziuni despre viață. Totuși nu se poate spune „nu” la un rol sau altul pentru simplul motiv că te temi că nu va reprezenta un succes. În profesia noastră nu e posibil să ai pretenția ca totul să fie o reușită. În existența unui artist înîlîneste și lucruri reușite și lucruri mai puțin reușite. Toate contribuie însă într-o măsură mai mare sau mai mică la experiența profesională.

— **Pentru că ați vorbit de oferte refuzate, care sînt filmele pe care regretați că nu le-ați făcut?**

— **Divorț Italian**, cu Pietro Germi și **Noaptea** cu Michelangelo Antonioni. Mi-am dat seama că n-am procedat bine refuzînd rolurile respective abia acum cîțiva ani cînd am interpretat rolul Eleonorei din serialul cu același nume realizat de televiziune. Într-un fel sau altul „Eleonora” m-a ajutat să depășesc starea anterioară, mi-a dat încredere în mine. A fost o experiență cu totul nouă. Vedeți, pentru prima dată mă aflam într-un mediu aparte, cel al televiziunii, cu un regizor nou și avînd în față un personaj care interesa marele public. Pentru mine Eleonora a însemnat un personaj puternic, o femeie plină de impulsuri, generoasă, care știa să iubească pînă la sacrificiu. Aft ca actriță cît și ca femeie știu că

unele sentimente, când sînt autentice, nu pot fi considerate nicicînd vechi, că ele nu  mb tr nesc, ci  si păstrează prosperitatea, deoarece provin din însuși interiorul fiin ei umane. Or, tocmai acest lucru am încercat să-l transpun pe ecran. Mi-a fost puțin frica, dar rezultatul a fost nea teptat: serialul s-a bucurat de o audien a care a bătut recordul tuturor emisiunilor de televiziune.  i în plus am constatat că Eleonora a suscitât amintirea Cabiriei, a Gelsominei, precum  i un anumit interes fața de aceste personaje în r ndul tinerelor generații care nu mă văzuseră înainte. De aceea am accept t ulterior să fac  i celălalt serial de televiziune: **Camilla**.

— Cum v-a i hot r it practic să reveni i, dacă îmi permite i să spun astfel, la o atitudine mai conciliantă fața de producători și regizori?

— La un moment dat tot refuz nd să joc într-un film sau altul, tot resping nd ofertele primite, lumea a început să spună că Masina dorește să facă numai lucruri excep ionale, că vrea să lucreze numai cu so ul ei.  n realitate cea care a apreciat greșit lucrurile am fost eu. Deoarece trebuie să manifest i preocupare sau teamă fața de un rol numai în situația în care al ii nu- i oferă deloc credit. Dar atunci când un regizor are încredere în posibilitățile tale, trebuie să accep i rolul propus. Eu, în schimb, m-am temut mult timp, cum vă spuneam, să nu decep ionez publicul.  i aceasta a fost o gre eal  foarte mare.

— Se spune că multe din personajele pe care le-a i interpretat au fost întru totul re-create de dumneavoastră.

—  ntr-o mare măsură este adevărat. Eu am început cu tea-

„Este actrița
pe care o admir
cel mai mult“,
spunea Chaplin

trul, după aceea am trecut la timb. Lucrurile cele mai importante le-am făcut, după cum știți, cu Federico, cu care m-am  i obișnuit să-mi inventez propriile personaje. Inventatorul principal, este clar, era Federico, dar eu îl ajutam. Nu o dată Federico a recunoscut că n-ar fi făcut niciodată filmul **La strada**, dacă eu n-a  fi interpretat rolul principal feminin. Mimica Gelsominei, felul său de a merge, re inerile manifestate în modul de a se exprima, într-un cuv nt tot ceea ce numim „punerea în rol“ a personajului ei însămi am construit-o.  i aceasta după o colaborare adesea dificilă cu Federico care trasa o altă direcție de comportare a Gelsominei.

—  n ce constă după dumneavoastră diferen a dintre Gelsomina  i Cabiria?

— Gelsomina este o  ntrovertit   i deși adeseori se manifesta deschis, cucerindu-  pe cel din jur, în realitate r m ne închisă în interiorul ei. Cabiria, în schimb, este o extravertită, este opusul Gelsominei. Ambele personaje au în co-

mun încrederea în oameni, în semenii lor, sentiment care se degajă dealtefel din toate peliculele lui Federico.  n ciuda loviturilor primite de la viața ele nu renun t niciodată la speran a. Dacă filmul pe care îl prefer din toate în care am jucat este **La strada**, în schimb rolul de care mă simț cel mai legată, care mi se potrive te cel mai bine că actrița este Cabiria, poate şi pentru faptul că sînt şi eu o extravertită, că trec ușor de la bucurie la depresie. A i văzut filmul, nu? Vă amintii de câte ori i se fură Cabiriei banii,  i totuși nu cade pradă deznădejdiei. Mai mult, este de ajuns ca un copil să-i zimbeas  pe stradă sau să-i spună „buona sera“ ca să- i revină, ca să uite de necazuri.

— Dar Cabiriei ce corespondent  i puteți găsi în realitate?

— Nu  tiu de ce dar am impresia că s-a  n mplat același lucru că şi cu doamna Bovary. Dumneavoastră  ti i că atunci când a fost întrebat cine este „Doamna Bovary“? Flaubert a răspuns: „C st moi“. Personal sînt convinsă că Federico  i Cabiria. Oricum din toate personajele eu o prefer, a a cum spuneam, pe Cabiria. Cred că ea   i păstrează  i în prezent întreaga sa actualitate. Dintre filmele pe care le-am făcut împreună cu Federico, cel mai legată r m n de **La strada**, care mă emo ioneaz  ori de câte ori îl revăd.  ar dintre peliculele lui Federico apreciez cel mai mult **Opt  i jumătate**.

— Ce puteți spune despre convie uirea cu marele Fellini?

— Dumneavoastră l-a i cunoscut pe Federico  i a i văzut cât este de disponibil  i deschis spre dialog, c t este de cordial. Nu manifestă nici o formă de superioritate. Apoi noi am avut norocul să ne cunoa tem c nd eram încă foarte

O familie înscrisă
 n istoria filmului:
Federico Fellini  i
Giulietta Masina



tineri. De aceea am ajuns la un mod atât de perfect de înțelegere. Știu foarte bine că există lucruri pe care nu e nevoie să le spui. De exemplu, eu nu sînt femeia care atunci cînd Federico se întoarce acasă mort de oboseală, după ce o zi întreagă s-a întîlnit cu actori, cu ziaristi, cu producători... să încep să-l pisez cu întrebări, sau să-l pretind un raport despre ziua lui de muncă. Dacă el dorește să vorbească știind că mie îmi face plăcere să-l ascult, atunci e altceva. Sau dacă vrea să-mi ceară un sfat, o părere... Un bărbat poate să se întoarcă de la munca sa, ca și o femeie dealtfel, și să rămînă închis în el, pentru că nu în toate ocaziile putem fi veseli și bucuroși. Ce fel de oameni am mai fi atunci? Cu trecerea timpului, o femeie își dă seama că un bărbat, atunci cînd se întoarce acasă de la serviciu, poate să nu aibă chef să vorbească, să fie un pic nervos, să nu fie la fel de amabil ca de obicei, deși în ceea ce-l privește pe Federico el este



„Rolul de care mă simt cel mai legată rămîne Cabiria”

mereu amabil. Vedeti, eu și Federico vorbim puțin între noi pentru că nu simțim nevoia. Eu înțulesc cînd el dorește să stea liniștit. Nu mă ofensez, de pildă, cînd el vine la masă și vrea să rămînă cu gîndurile sale. Cred că o conviețuire între persoane inteligente nu este deloc greu de realizat. Stupiditatea, în schimb, face imposibilă conviețuirea, pentru că împiedică de regulă acordul. Și să vă mai spun ceva: eu nu mă gîndesc niciodată cînd mă aflu acasă că Federico este Federico Fellini, regizorul care a cîștigat atîtea premii și se bucură de o așa de mare faimă. Nici el nu se gîndește că sînt Giulietta Masina, că sînt rubrici la diferite ziare și reviste, că am scris o carte, că am primit unul din cele mai înalte ordine ale Republicii Italiene. Eu sînt Giulietta Masina, actrița, doar dacă în acel moment îl sînt utilă în această calitate. Dacă nu, sînt doamna Fellini.

Redu BOGDAN

Marcello Mastroianni: „În fond, eu semăn cu un fel de unchi”

Lui Marcello Mastroianni i-a plăcut întotdeauna faptul că o anumită critică i-a apreciat mereu calitățile fizice, socotindu-l junele cuceritor ideal, tipic meridional și i-a trecut cu vederea aproape sistematic înclinațiile de actor cu nebănuite resurse dramatice, confirmate de-a lungul unei excepționale cariere. Poate așa se explică și lipsa de legătură cu presa, precum și refuzurile constante de a acorda interviuri: „Nu, nu, vă rog, înțelegeți-mă, atîta timp cit se scrie despre mine o cantitate atît de mare de nerozii!” De aceea manifestă un sentiment de... rețineră, cînd cineva se apropie de el și îi spune că este ziarist.

Știam toate aceste lucruri cînd l-am întîlnit pentru prima oară. Participa, împreună cu regizorul Elio Petri și scriitorul Leonardo Sciascia, la o discuție la Asociația presei străine, despre filmul *Todo modo*. La încheierea întîlnirii mi-am luat inima în dinți și m-am apropiat prezentîndu-mă. Spre surprinderea mea mi-a suris și mi-a spus că e încîntat să cunoască un ziarist din România. L-am invitat, împreună cu un coleg brazilian, la o cafea la barul Asociației. Nu ne-a refuzat. Ba mai mult, s-a lăsat antrenat în convorbire. După cîteva minute aveam chiar senzația că-l cunoașteam de cînd lumea.

„Cum am devenit artist?” A repetat de cîteva ori întrebarea, apoi a început să vorbească. „E o poveste lungă... Am început cu teatrul în anii de după război. În mare parte din întîmplare, deși încă de cînd eram copil visam să fiu actor. De cîteva ori am recitat chiar la serbările de la școală. Erau ani grei pentru mine, foarte grei. Nu aveam prea mult timp de joacă. Tatăl meu, tîmplar, era foarte bolnav. Și eu trebuia să mă ocup de întreținerea familiei. Am practicat fel de fel de meserii înainte de a deveni contabil la o casă de filme. Încercam să studiez economia și comerțul, fără prea mare succes însă. Într-o zi, trecînd prin fața redacției „L'Unità”, am văzut un afiș care anunța inițierea unor cursuri la Centrul universitar teatral (C.U.T.) M-am înscris fără să ezit nici un moment. În grupul nostru se afla, printre alții, și regizorul Valerio Zurlini. Marea „ocazie” se ivi în momentul în care, în mod cu totul excepțional, mi s-a permis să jucăm pe scena unui teatru adevă-

rat. Spectacolul mi-l amintesc și acum: „Angelica” de Leo Ferrero. Printre spectatori se afla și organizatorul companiei teatrale a lui Luchino Visconti, Amendola. După spectacol a venit la mine și m-a invitat să mă prezint a doua zi regizorului. „Mi s-a spus că știi să joci” — mi-a declarat Visconti cînd m-a văzut „Cît îmi oferiți?” — l-am întrebat. „Eu nu mă ocup de aceste lucruri” — mi-a răspuns regizorul vizibil jenat. La legătura cu administrația! Eu, în schimb, eram foarte preocupat de cîștig, deoarece aceasta era problema mea adevărată și nu onoarea care mi se făcea de a urca pe scenă, unde pînă atunci nu călcaseam decît din pasiune. Mi se ofereau 2500 de lire pe zi, ceea ce însemna circa 70.000 de lire pe lună. Cu munca mea de funcționar cîștigam 28.000. Așa încît am acceptat. Acasă n-am spus nimic. Eram însă constrîns să ies în fiecare dimineață la ora opt pentru ca mama să vadă că plec la birou, și trebuia să pierd vremea pînă în momentul în care urcam pe scenă. Nu-mi era deloc ușor. „Primo attore” era Gassman, apoi urma Morelli. După cîteva ani, cînd Gassman și-a organizat propria sa companie, am devenit co-protagonist și apoi primul protagonist al majorității operelor puse în scenă de Visconti. Începeam să fac cite ceva și în cinema: cu Alessandro Blasetti în *Timpurile noastre* și cu Luciano Emmer, care pe atunci era un tînr regizor. Dar primele adevărate probe de cinematografie au fost: *Cronica amanșilor săraci*, de Carlo Lizzani și, mai ales *Nopti albe* de Visconti. Este inutil, cred, să repet că filmul care a reprezentat o cotitură în activitatea mea, filmul care mi-a schimbat viața a fost *La dolce vita*. Fellini mi-a propus rolul ziaristului deoarece aveam un chip anonim. Deși un pic lezât în amorul propriu pentru motivarea opțiunii, am acceptat totuși. După aceea știți ce s-a întîmplat.

— În treizeci de ani de carieră ați lucrat cu toți marii regizori ai Italiei, de la Fellini la Ferreri, de la Visconti la Antonioni, de la Risi la Monicelli. Vi se par mulți sau puțin treizeci de ani de cinema?

— Sînt mulți, fără îndoială. Dar dacă continui să fac film, dacă lumea vine să mă vadă, asta înseamnă că mă suportă încă. Nu, „suportă” nu cred că este cuvîntul

În exclusivitate



Marcello Mastroianni — cel de azi
și cel de la debut

potrivit. Poate că mă iubește, poate că într-un fel sau altul mi s-a devotat. În fond eu semăn cu un fel de unchi, unchiul Marcello, care, la fel ca unchiul Ugo, sau unchiul Alberto, sau unchiul Nino sau unchiul Vittorio, povestește de fiecare dată o întâmplare nouă, o fabulă veselă sau tristă, o istorie în care ei, spectatorii, se recunosc sau nu, dar pe care o urmăresc distrându-se. După atîta ani, noi actorii ne simțim ca acasă printre spectatori. E un destin comun, cel puțin pentru noi „tardonii” (cel mai în vîrstă) Tognazzi, Sordi, Manfredi, Gassman și cu mine...

— Păstrați încă nostalgia teatrală?

— Nu, deoarece mă întreb dacă aș mai fi capabil să joc pe scenă. Desigur, ideea de a încerca din nou mă atrage. Dar e tot atît de adevărat că filmul mă atrage mai mult. Îmi place extraordinar. Este o meserie care mă înveselește, care face să mi se umple inima de bucurie. Să o iei de fiecare dată de la început, să colinzi lumea, cunoscînd oameni și colegi de muncă mereu noi, să trăiești experiențe complete, opuse, care durează maximum două trei luni, ce poate fi mai frumos! Nu este simplă, firește, meseria noastră. Este

deajuns să rămii o jumătate de zi pe platoul de filmare pentru a-ți da seama de asta. Din păcate, anumite reviste ilustrate, de scandal, speculează foarte mult buna credință a cititorilor, făcîndu-i să creadă că actorii, cei din lumea

Noi, actorii,
ne simțim
printre spectatori
ca acasă

filmului sau a teatrului, nu fac altceva decît să se distreze. Aceste reviste de dezinformare, n-au decît o regulă: să mintă.

— Un producător a spus odată că dumneavoastră datorați succe-

sul unei serii de opțiuni contrarii oricărei logici: cînd trebuia să spuneți „nu” ați spus „da” și vice-versa...

— Nu este adevărat. Trebuie să precizez că acest lucru l-a spus și Tognazzi într-un interviu de acum cîțiva ani: „Eu accept toate filmele refuzate de Marcello, deoarece sînt sigur că fac cele mai bune opțiuni”. Uneori am acceptat filme mediocre pentru simplul motiv că aveam datorii și trebuia să le achit. Știi doar că spre deosebire de actorii americani, noi, italienii, nu sîntem prea pricepuți în a ne administra din punct de vedere economic. Ne umplem de datorii și pentru a le putea plăti sîntem constrînși să interpretăm filme care nu ne fac nici un fel de plăcere. Deseori poate am greșit în acceptarea rolurilor, dar în general cred că am făcut alegerile cele mai judicioase.

— Cum vedeți situația de astăzi a filmului Italian?

— Din păcate destul de rău. Nu este nevoie să fi traversat o jumătate de secol a istoriei noastre pentru a fi de părere asta. Chiar dacă aș fi tînăr, aș fi de aceeași părere. Îmi amintesc, în timp ce turnam *Orașul femeilor*, televiziunea a programat un vechi film al meu: *Păcat că ești o canaille* de



Luciditate critică și umor în Terasa lui Ettore Scola

Blasetti, un film simpatic, cordial, care la timpul său s-a bucurat de un mare succes. A doua zi Fellini mi-a spus: „Îți dai seama cât de tânără și plină de afecțiune era acea Italie? Atunci era posibil să faci un film despre istoria simplă a unei fete care voia să fure un taxi. Astăzi așa ceva nu s-ar mai putea face.”

— Nu puțini critici susțin că se înregistrează o ruptură tot mai mare între cinematografe și problemele actuale ale Italiei.

— Să luăm cazul lui Petri. După cum știți în urmă cu câțiva ani am făcut împreună *Todo modo* care părea să prevestească ce s-a întâmplat nu cu mult mai târziu. Atunci cinematografia se afla deci în contact cu realitatea țării. Ca să nu mai vorbim de cazul „comediei italiene”. A fost unicul exemplu de film care s-a îndreptat în mod sistematic spre problemele oamenilor sau a criticat proasta funcționare a instituțiilor.

De câțiva ani lucrurile s-au schimbat. Marii producători au

disparut. Au plecat în străinătate sau s-au retras. Statul nu a mai făcut nimic pentru cinematografie. La aceasta se adaugă cauzele mai generale: frica oamenilor de a ieși seara din casă, prețul biletelor, neplăcerile cauzate de știrile neplăcute care se succed de la o zi la alta. Toate acestea duc nu numai la scăderea numărului de spectatori, dar creează și o situație dificilă pentru filmele dramatice. Puținii oameni care merg încă la cinematograful vor să uite, cel puțin pentru câteva ore, preocupările zilnice. În plus, mai este și problema televiziunii, și în special a emițătoarelor private. Marea majoritate a acestora nu ne fac decât să vedem filme mediocre care, de regulă, dăunează gustului marelui public.

— Robert de Niro a fost timp de câteva luni șofer de taxi înainte de a interpreta Taxi driver și a învățat să cinte la saxofon ca să nu existe nici o distonanță între mișcările degetelor sale și coloana sonoră a filmului *New York, New York*...

— Ascultați-mă pe mine, această idee a lui de Niro care umblă în taxi mai multe luni, numai pentru a turna un film, mă face să rid. Și eu am interpretat diferite roluri de taximetrist, dar nu mi-a venit niciodată în minte ideea să mă așez la volanul unei mașini de stradă. Prin natura sa, actorul e un fel de miracol, care își poate permite să-și schimbe personalitatea ieșind dintr-o cameră și intrând în alta. Dacă nu reușești să faci acest lucru e mai bine să-ți schimbi meseria. Nu este posibil să folosești luni și luni de zile pentru „a învăța” să fii taximetrist. Dacă în viață ai privit cu atenție pe cei din jurul tău, știi cum se interpretează un taximetrist. Poate va trebui să discuți două zile sau chiar mai multe cu regizorul, dar nu pentru a învăța să conduci taximetrist, ci pentru a înțelege ce reprezintă filmul pe care te pregătești să-l interpretezi. Odată am citit nu știu unde că un actor american s-a închis pentru mai mult timp într-un ospiciu ca să poată interpreta rolul unui nebun. Să fim însă serioși! Nebunia nu poți să o imiți, trebuie să faci în așa fel încât să se nască din interior. Firește, nu trebuie uitat că o mare parte din aceste informații sînt inventate de o imensă mașină publicitară, foarte abilă în a fabrica mituri.

— Care sînt, după părerea dumneavoastră, șansele noului generații de actori și regizori italieni?

— Avem tineri de mare talent, dacă ar fi să mă gîndesc numai la Beghini, Moretti, Verdone sau Nichetti. Personal sînt foarte mulțumit de faptul că ies la suprafață noi talente. Momentul în care aceștia au apărut nu este însă dintre cele mai propice. Dacă este dificil să faci film și pentru un actor sau regizor cunoscut, imaginați-vă care este situația pentru unul care se află abia în pragul afirmării. Să nu credeți cumva că noi cel despre care se spune că facem parte din „mafia vechilor” contăm mai mult decât tinerii. Producătorii ne dau de lucru doar pentru că filmele noastre le aduc beneficii. Doar în aceasta se ascunde puterea noastră. Pentru care motiv un producător ar trebui să-l plătească pe Tognazzi de douăzeci de ori mai mult decât pe un tânăr, dacă acesta i-ar asigura aceleași rezultate?

— Nu v-a trecut niciodată prin minte ideea să lucrați cu un tânăr regizor, care navighează încă în anonimat?

— Cred că tinerii au nevoie de tineri pentru a se exprima. Când Petri și-a început activitatea de regizor, eu am fost cel care i-am deschis calea. Eram însă amîndoi tineri, aveam aceleași probleme și aceleași idei. La fel s-a întâmplat și cu Ferreri, cu care am lucrat cînd era încă un necunoscut.

— V-ar plăcea să schimbați rolul actorului cu cel al regizorului?

— Nu! Pentru „a conduce” un film e nevoie să convingi prea multă lume și în primul rînd pe tine însuși. Ceea ce cred că mi-ar fi foarte greu!

Radu BOGDAN

Mastroianni
renunțînd
la aparența seducătoare



În exclusivitate

„Am intenția să mai lucrez încă vreo treizeci de ani”

Monica Vitti:

„Profesionalism înseamnă și un sistem de viață”

Nu cred că există o altă actriță italiană care să fi suferit o transformare atât de spectaculoasă, dar și profundă ca Monica Vitti. Nu este vorba, desigur, de o transformare fizică: frumusețea artistei pare că se conservă intactă la cei peste 45 de ani. Modificarea este, se poate spune, culturală. Căci Monica Vitti a realizat o foarte conștiințioasă revizuire a stilului ei

Cu sagacitate a știut să renunțe încet, încet la imaginea sa anterioară, care era, la urma urmei, cea care circula în afara Italiei: „femeia” creată de Michelangelo Antonioni în *Aventura*, *Eclipsa*, *Noaptea și Deșertul roșu*.

Sub conducerea marelui regizor actrița a dat naștere unui personaj feminin de o impresionantă complexitate dramatică, nuanțat, expresiv și evoca-

tor în fațetele lui psihologice. Acesta era clișeul său cel mai în vogă din anii '60. Colaborarea strânsă cu Antonioni și poate chiar și relațiile sale personale cu regizorul au marcat-o foarte mult. Iar acest lucru, această „experiență fundamentală” cum o numește, nu o va putea uita niciodată. „Antonioni m-a făcut să înțeleg cine eram și de ce trebuia să rămân eu în-

sămi. Filmele sale cu mine, Antonioni le-a făcut privindu-mă, studiindu-mă, înregistrându-mă în memorie. La rândul meu, m-am străduit să particip, să colaborez și mai ales să înțeleg viziunea sa artistică".

La un moment dat însă, Monica Vitti a simțit nevoia unei descătușări din izolarea abstractă a creațiilor antonioniene. Și-a schimbat stilul, a schimbat filmele și într-un fel chiar și personalitatea. Într-un cuvânt, după ce s-a despărțit de Antonioni, „a construit” o Monica Vitti comică. Nu puțin au fost cei care s-au îndoit de succesul unei astfel de întreprinderi și au prevestit chiar căderea artistei. Era vorba în realitate de a crea un personaj care să restituie imaginea unei italiene care ar putea fi foarte bine italianca de mijloc. Ceva asemănător cu ceea ce au făcut în rândul vedetelor masculine Alberto Sordi, Ugo Tognazzi sau Nino Manfredi, care au știut să capteze cu o mare înțușie inflexiunile, vicile sau slăbiciunile italianului de rând.

Misiunea Monicai era deci nici mai mult nici mai puțin decât aceea de a concura cu „monștrii sacri” ai cinematografiei comice italiene.

Totul a început cu pelicula lui Monicelli, *Fata cu pistolul*. A fost ceva de necrezut: pentru prima dată prototipul sicilianului gelos, care ucide pentru a-și apăra onoarea, care se răzbună pentru înșelăciunea conjugală comișind un delict ce rămâne de regulă nepedepsit, se inversează. Femeia este cea care devine acum geloasă, cea care apelează la pistol pentru a spăla rușinea. Filmul a bătut toate recordurile de casă. Dar ceea ce este mult mai important e că el a dat naștere unei noi Monica Vitti, rivala celor trei „matadori” Sordi-Tognazzi-Manfredi.

Deși ar putea să pară paradoxal, în lunga sa carieră actriță nu a făcut decât 28 de filme. Cu toate acestea nu se poate plînge în privința popularității. Dimpotrivă. Răspunzînd în cadrul unui sondaj de opinie publică la întrebarea: „Care este femeia cea mai stimată și mai simpatică din Italia?” marea majoritate a italienilor au indicat pe primul loc pe Nilde Iotti, președinta Camerei Reprezentanților, și pe cel de al doilea pe Monica Vitti.

Ne-am întîlnit chiar în ziua în care televiziunea italiană începea transmiterea primei părți a emisiunii „Qualcosa di Monica” (Cîte ceva despre Monica) dedicată carierei sale artistice. Patru ore de emisie cuprînzînd secvențele cele mai semnificative din filmele pe care le-a interpretat, legate între ele de mărturisiri ale actriței, de opinii ale criticilor sau oamenilor de pe stradă.

— După „Storia di un italiano” consacrată lui Sordi, această emisiune pe care televiziunea v-o dedică poate fi interpretată ca un „monument înălțat fenomenului Vitti”?

— Nici vorbă de așa ceva. Mai degrabă este un act de dragoste față de cinema. Un bilanț provizoriu al muncii desfășurate pe parcursul atîtor ani. Provizoriu, pentru că am intenția să mai lucrez încă vreo treizeci de ani. Emisiunea este apoi și un mod de a face să se înțeleagă mai bine ce reprezintă în realitate meseria de actriță, în legătură cu care înfloresc atîtea echivocuri.

— Ce vă așteptați de la acest „examen” pe care urmează să-l dați la televiziune în fața a milioane de telespectatori?

— Același rezultat pe care l-am primit ieri din partea lui Sergio Amidei (marele scenarist, printre altele al filmelor *Roma oraș deschis*, *Sciuscià*,

Paise — n.n.) după ce a văzut programul în avanpremieră. „Monica, mi-a spus, nu mi-am dat seama pînă acum că tu ești atît de talentată. Acum însă nu mai am nici o îndoială”.

— V-ați început cariera cu teatrul sau ați debutat direct în film?

— Am început cu teatrul de cînd eram adolescentă. În mod clandestin însă. Părinții mei se opuneau spunînd că asta nu-i o meserie. Dar n-am cedat. O prietenă m-a dus într-o zi la un mic teatru care își avea sediul în apropierea Palatului Quirinale, unde mi s-a propus să joc rolul unei bătrîne într-un spectacol ale cărui încasări erau destinate unei opere de binefacere. Un critic a scris atunci despre mine că „despre o „descoperire extraordinară”, spunînd că reprezentam una din acele „întîmplări” rare dar semnificative care fac să se nască marile actrițe. Dar cînd am arătat mamei ziarul, răspunsul său a rămas același. Fiind foarte încăpățînată, am hotărît totuși să-mi dedic viața teatrului și m-am prezentat la examen pentru a fi admisă la Academia de artă dramatică. În primul an rezultatul n-a fost cel așteptat. Am fost admisă abia în al doilea an, după ce l-am explicat lui Silvio D'Amico (cunoscut istoric de teatru italian și fondatorul Academiei de artă dramatică din Roma — n.n.) pentru ce doream să devin actriță de teatru.

— După aproape trei decenii de la absolvirea academiei care acum poartă numele lui Silvio D'Amico, anul acesta v-ați reintors aici. Este adevărat, pe post de profesor. Ce v-a determinat să faceți această opțiune?

— Am acceptat o invitație care mă onorează. Ideea în sine m-a fascinat nu o dată. Am urmat cursurile academiei dînd dovadă de o mare seriozitate și de o voință continuă de a în-

Vitti, așa cum a creat-o Antonioni



văta tot ceea ce ea îmi putea oferi, convinsă că meseria noastră trebuie făcută cu știință și conștiința precisă a meseriei de actor. Îmi amintesc că la un moment dat îmi impuneam să citesc câte o operă în fiecare zi, de la Eschil la Feydeau, de la Cehov la Beckett. Am citit în acel an „Faust” de Goethe, pe care dacă n-aș fi urmat academia, probabil că nu l-aș fi citit niciodată. Tocmai pentru că am studiat cu atită seriozitate în timpul academiei și pentru că după aceea am practicat meseria cu pasiune și dragoste, am primit cu plăcere invitația de a mă întoarce să predau acolo unde mi-am desăvârșit studiile.

— Care sînt amintirile cele mai vii din perioada cursurilor la academie?

— Cînd frecventam academia exista o schemă de învățare a artei interpretative un pic tradițională, după care trebuia să se ghidze toată lumea. Actorii ieșeau din academie, nu știu dacă comparația este cea mai reușită, la fel ca biscuiții făcuți la aceeași matrită: toți avînd aceeași intonație a vocii și folosind pe scenă aceleași mișcări. În ce mă privește, eu voiam să utilizez și ceea ce reprezentau „defectele” și „slăbiciunile” mele, dacă se poate spune așa. Doream să profit, de exemplu, de vocea doșebită, ca și de aspectul fizic, mai mult de nemțoaică decît de italiancă. Îmi era destul de clar încă de pe atunci că obiectivul pe care trebuia să-l ating era „sinceritatea” în interpretare. Poate n-aș fi reușit însă niciodată pe această cale dacă n-aș fi fost urmărită și încurajată în timpul studiilor de la academie de un profesor de excepție, Sergio Tofano. El a fost pentru mine un mare maestru, cel care a descoperit înclinația mea spre comic, în timp ce eu credeam că pot juca doar roluri dramatice. Este important, și am înțeles acest lucru mai tîrziu, să faci lumea să ridă. Și nu e deloc ușor!

— Cum vedeți cariera de actor, azi?

— Cariera de actor, cel puțin aici la noi, este extrem de dificilă și dacă nu există o vocație sigură în această direcție, mai bine să te lași păgubas. Dificultățile sînt cotidiene și de toate tipurile. În plus, în comparație cu situația de acum două decenii, în prezent s-au complicat și posibilitățile de a găsi de lucru. Astăzi cine a terminat academia în condiții bune poate într-un fel sau altul să se angajeze în dublaj, în teatru, la diferite societăți de televiziune statale sau private, în cinematografie. Problema cea mai serioasă care există la noi este aceea că lumea spectacolului este divizată în foarte multe compartimente închise. Lipsește aproape în totalitate mobilitatea: actorii de teatru nu trec aproape niciodată la film și invers, cei de la dublaj fac doar acest lucru, actorii care interpretează scenariile de televiziune rămîn de regulă actori de televiziune, iar acest lucru, după părerea mea, este cu totul greșit.

— Sînteți și actriță de teatru și actriță de film. Ce diferență vedeți între cele două?

— Cinematografia, în special după perioada „neorealismului”, a urmărit



Vitti pe baricadele comediei alături de Alberto Sordi

„Toată viața am încercat
să-mi conving mama
că munca pe care am ales-o
reprezintă o meserie respectabilă”

să utilizeze chipuri „reale”, pentru care este nevoie de o interpretare simplă, fără nici un fel de creație. Altfel spus, de o interpretare în care actorul nu trebuie să se „simtă” actor în teatru, în schimb, actorul deformează cuvintele și gesturile sale pentru a se putea face simțite sau auzite pînă în ultimul rînd al galeriei. Actorul de teatru se „simte”, deoarece este

înclinat să „exagereze” în intonație, în mișcările corpului, în expresiile feței.

— De mai mult timp jucați doar roluri comice? De ce?

— Personal consider foarte important să pot face ambele lucruri, să fac atît filme dramatice cît și comice. Trebuie să remarc însă că eu nu sînt de

părere că filmele comice sînt mai puțin angajate sau au mai mică valoare în raport cu cele dramatice. Mai mult decît atît, sînt de părere că filmul comic este chiar mai dificil, presupune un efort mult mai mare și are o importanță extraordinară pentru un actor. Este de aceea nejust să fie considerat inferior.

— A fost dificil să fiți acceptată în această „nouă versiune” comică?

— Dacă mă iau după ceea ce se spune despre mine, sau cel puțin după ce se scrie, sînt singura actriță italiancă, singura femeia italiancă care nu este o „actriță caracteristică”, care nu creează stereotipuri comice. Realizez personaje autentice, din viața de toate zilele, femei adevărate. Doar că problemele sau episoadele din viața acestora sînt privite într-o formă comică, cu ironie, cu umor, cu ceva cu care se poate trata de fapt orice personaj, inclusiv dramatic. În realitate eu am interpretat aproape întotdeauna personaje dramatice, care dintr-un anumit punct de vedere sînt amuzante, deoarece mereu apare cîte ceva ridicol în existența sau în faptele lor. Din păcate, în scenaristica italiană filmul comic a fost destinat aproape în exclusivitate bărbaților.

— Dacă v-ar întreba cineva ce este o actriță, ce ați răspunde?

— O rotiță, poate cea mai mică... a

unui gigantic mecanism de interese economice, de cele mai multe ori imposibil de controlat. Și pentru că să vedeți că am dreptate, o să vă dau un exemplu. Întotdeauna cer să văd înainte scenariile. Și totuși, deseori mă trezesc la sfîrșit în fața unui film complet diferit de acela pe care am acceptat să-l interpretez inițial. Mi s-a întimplat nu o dată acest lucru. Am deci putere de decizie asupra destinului meu de actriță doar la început, cînd accept un subiect, pentru că îl consider valid. Dar din acel moment nu mai pot controla nimic. Ar trebui, cred să fie descris o dată procesul stupefiant de transformare pe care îl înregistrează un scenariu în filmare. Crezi că faci un film, iar la sfîrșit constăți că ai interpretat un altul!

— Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, a juca?

— A înveseli lumea. După părerea mea, spectacolul, dacă nu este popular, nu e spectacol.

— Se vorbește foarte mult despre profesionalism în munca actorului. Ce spuneți?

— Cred că are o mare importanță fiind vorba de un complex de lucruri. În primul rînd e nevoie de a cunoaște bine propria meserie. În al doilea rînd trebuie să te respecti pe tine și să

respecti munca pe care o desfășori. Profesionalism înseamnă și un sistem de viață. În antichitate — se știe — actorul era aruncat în afara zidurilor cetății și nu putea să fie nici martor la tribunal. Eu însămi toată viața am încercat să-mi conving mama — și poate acum am reușit — că munca pe care am ales-o reprezintă o meserie „respectabilă”. Într-un cuvînt, mai mult ca în alte domenii, pentru a putea impune respect în munca de actor trebuie să se demonstreze, zi de zi, seriozitate și rigurozitate.

— Dumneavoastră ați fost o încreștă perioadă de timp protagonista filmelor lui Antonioni. Sînteți de părere că filonul cinematografic impus de marele regizor este depășit?

— Dimpotrivă. Eu aș începe chiar mîine să fac un film cu Antonioni și aceasta pentru că îl consider foarte actual. Filmele sale au fost încă de la început filme de anticipație. *Aventura* rămîne și azi un film de o nouitate și o actualitate incredibilă. Și la fel și *Noaptea, Eclipsa* și *Desertul roșu*. Cred în valoarea pe care o reprezintă Antonioni și sînt sigură că mai are încă multe de spus. În ce mă privește, sper să pot face din nou un film cu el.

— Care din filmele pe care le-ați interpretat pînă acum este cel pe care-l considerați cel mai mult ca fiind al dumneavoastră?

— Eu nu cred să fi interpretat încă filmul meu.

— Într-o convorbire cu un ziarist italian ați declarat că interviurile sînt asemănătoare coridlor și că dumneavoastră vă simțiți practic în postura taurului în timp ce ziaristul se află în rolul toreadorului.

— E adevărat, cred că interviul este întotdeauna o luptă, o confruntare cu o persoană. Pentru că e dificil ca o persoană să se prezinte nepregătită, tot așa cum este aproape imposibil ca ziaristul să nu vină cu o opinie preconcepțuită. Întotdeauna are deja o idee iar această idee nu coincide mereu cu realitatea.

— Și acum ați participat la... o coridă?

— Nu. De data asta nu.

...Și spunînd aceasta Monica se ridică de pe scaun și caută într-un sertar fotografiile de pe vremea copilăriei. Le găsește și se întoarce cu două din ele. În prima regăsești imaginea ei cînd avea 12 ani. Bine plețanată, cu o figură serioasă care pozează în fața aparatului de fotografiat. Doi ochi mari, triști. Cea de a doua o arată cînd era de numai cinci ani. Cu pantaloni scurți și cu o bluză de plajă în dungii. Nu privește la obiectiv dar se vede cu ușurință că este lipsită de orice griji. Ochii trădează veselie, sînt plini de viață și de curiozitate.

„Vedeți, îmi spune privind fotografiile — eram predestinată să devin actriță!”

Radu BOGDAN

Un film
pentru toate
cinematecele:
Eclipsa
lui Antonioni



Tinere vedete în floare

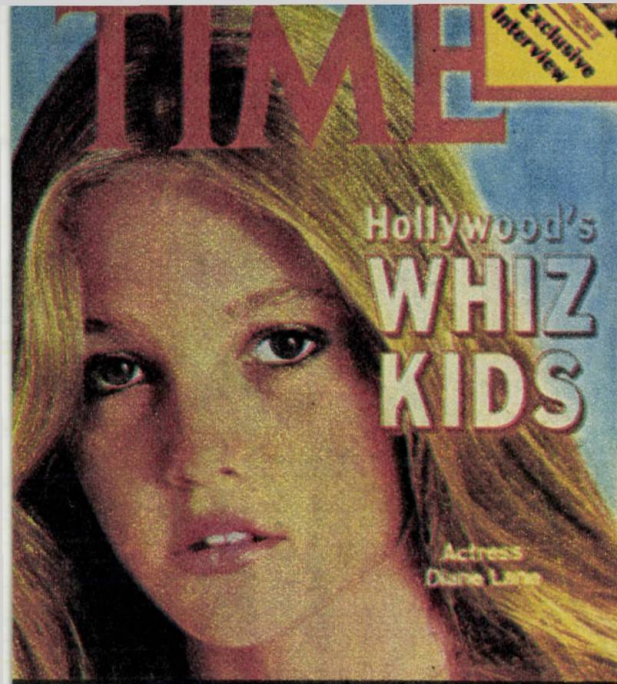
Tatum O'Neal
și al ei
Vis de glorie

„Tinere fete în floare”... S-ar putea găsi cuvinte mai potrivite decât celebra sintagmă proustiană pentru un portret-robot comun al pleiadelor de actrițe abia trecute de pragul adolescenței, al căror talent și a căror prezență plină de grație fac ca într-o cinematografie atât de bîntuită de obsesiile violenței și erotismului, de spaimele unei lumi a supranaturalului și a tenebrei, cum este cinematografia americană, să se simtă, timid și binefăcător, adierea proaspătă a unor flori de cîmp? Toate, sau aproape toate, au debutat pe ecran la o vîrstă cînd colegele lor de generație nu părăsiseră încă (sau abia părăsiseră) jocul cu păpușile.

Tatum O'Neal, care are astăzi 19 ani, a devenit un nume cunoscut cînefiliilor de pretutindeni cînd nu împlinise încă 10, apărînd, alături de tatăl ei, Ryan O'Neal (cine nu și-l amintește pe îndrăgostitul din *Love Story*?), în filmul de mare succes *Paper Moon* (*Luna de hirtie*), în rolul unei fete a nimănui, un copil al străzii, pe care viața l-a învățat multe, transformîndu-l de timpuriu într-un adult. Mariel Hemingway, nepoata vestitului romancier, avea 13 ani cînd numele său

Au debutat
pe ecran
cînd
colegele lor
de generație
se mai jucau
cu păpușile.
Astăzi
sînt
actrițe-vedete

a figurat pentru prima oară — împreună cu cel al surorii sale mai mari, Margaux Hemingway — pe genericul unei pelicule mai puțin reușite, cel drept, *Lipstick* (*Roșu de buze*); opt ani mai tîrziu, adică în prezent, a devenit ea însăși o celebritate, pentru spontaneitatea pe care a izbutit să o aducă tuturor partiturilor încredințate. La 20 de ani, Jodie Foster se poate lăuda cu o carieră filmică care se întinde pe o perioadă reprezentînd aproape jumătate din vîrsta ei actuală. Diane Lane, care, la 13 ani, în filmul ei de debut *Mica romanță* nu s-a simțit deloc intimidată să-l albea ca partener (alături de-un băiețas de vîrsta ei, Thelo Bernard) pe un „veteran” de asemenea calibru cum este Laurence Olivier și care a avut privilegiul extrem de rar chiar pentru un actor cu vechi state de serviciu de a-și vedea chipul pe coperta revistei „Time”, este astăzi, după trecerea a numai cinci ani, un nume larg întîlnit. Cea mai cunoscută, mai populară și, într-un fel, mai controversată se dovedește însă a fi Brooke Shields, care la cei 18 ani împliniți (debutul și l-a făcut cu nouă ani în urmă în *Alice*, *Sweet Alice*), este considerată a fi un



Cînd abia implinise 14 ani, Diana Lane a avut privilegiul, extrem de rar chiar pentru o vedetă consacrată, de a-și vedea chipul figurînd pe coperta revistei „Time”. Fetița din *Mica română* este astăzi unul din cele mai promițătoare talente ale noii generații.

adevărat „monstru sacru”, ultimul mare mit al Hollywood-ului. În fine, cea mai „vîrstnică” dintre aceste tinere în floare, Linda Manz (22 de ani) și, în același timp, cea mai copilăroasă ca înfățișare, a făcut, la rîndul ei, cunoștință cu camerele de luat vederi la 15 ani, în filmul de o rară poezie *Days Of Heaven* (Zile de vis), pentru ca actualmente să fie ceea ce în limbajul colorat al lumii studiourilor se numește „an old pro”, o profesionistă încercată, a cărei experiență include și pelicule destinate special televiziunii.

Cu alte cuvinte, deși atât de tinere, fiecare din aceste actrițe are în urma ei o carieră destul de îndelungată, o filmografie destul de bogată. Generația actrițelor-copii de la mijlocul anilor '70 s-a dovedit, așadar, mai norocoasă și mai

înezestrată decît generațiile anterioare în ceea ce privește schimbarea „din mers” a stilului, a manierei de joc odată trecut pragul copilăriei și adolescenței — moment într-adevăr deosebit de critic. Să ne amintim, de pildă, că deși Shirley Temple a mai rămas în continuare un număr de ani pe platouri, după ce vîrsta nu-i mai permitea să interpreteze roluri de copii, nu a mai reușit nici pe departe să aibă succesul, „priza” de odinioară (au existat, firește, și excepții strălucite de la regulă, cum a fost cazul cu Judy Garland).

Sigur, trebuie avute aici în vedere, capacitatea de readaptare, calitățile personale. Dar mai intervine un aspect care trebuie neapărat luat în seamă. Spre deosebire de ceea ce se întîmpla în trecut, nu li s-a cerut acestor actrițe, în anii lor de început în fața aparatelor de filmat, doar să cînte, să danseze și să-și arate gropițele în „basmelor moderne” (gen *Heidi*), cu alte cuvinte „să facă frumos”, ci au fost puse în situația de a juca rolul unor copii reali, dintr-o lume reală. Cu îndelungata sa experiență în a lucra cu copiii-actori, François Truffaut consideră că, perpetuînd o imagine falsă a copilăriei, „basmelor moderne” au totodată o influență negativă asupra micilor interpreți, în sensul că îi proiectează într-un spațiu imaginar, într-o lume imaginată. Și Truffaut știe ce spune, dacă ținem cont că el a reușit performanța unică de a-l conduce — cu depin succes — etapă cu etapă de la vîrsta adolescenței (*Cele 400 de lovituri*) la cea a maturității pe interpretul său favorit Jean-Pierre Léaud, tocmai pentru că a înlăturat cu hot  r  re, de la început, vechile cli  se asupra copilăriei, adu-

c  nd în prim-plan realitatea a  a cum este.

Linda Manz: „Mesia de actriță te face să te simți alt om”

„Nu a trebuit să mă prefac. Nici nu aveam de ce. De c  nd mă știu, am trăit cu palma zilei de m  ine în suflet.   i c  nd mi s-a cerut să joc un asemenea rol, totul a venit de la sine”, declară cu o surprinzătoare maturitate în g  ndire Linda Manz. Copil al unei femei cu ziuă, a fost obi  nuit   de la cea mai fragedă vîrstă cu o viață pl  n   de lipsuri şi cu at  t mai firesc s  a identificat cu rolul   credin  at în *Zile de vis*, operă cinematografică din cele mai remarcabile, care reconstituie odiseea muncitorilor agricoli americani de la începutul secolului, ve  nic pe drumuri, în căutare de lucru; aceste peregrinări sînt însă inv  luite într-o splendidă   es  tur   de imagini, ceea ce dă filmului o vrajă a sa aparte. Rolul   credin  at era secundar (  n filmul lui Terrence Malick apar vedete consacrate, cum ar fi Richard Gere, ori Brooke Adams), dar naturale  ea extraordinară a micu  ei actrițe a făcut ca ea să devina adevărată vedetă.

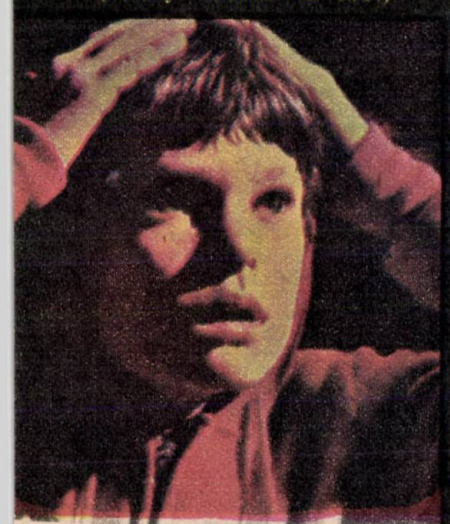
Cu fa  a ei p  struiat  , brăzdată de linia, încă vizibilă, a unei lungi cicatrice, Linda, fără a fi lipsită de un farmec al ei propriu, este —   n acest film — exact opusul imaginii tip a copiilor-actori de odinioară.   ntre timp, ajuns   azi o t  n  r   pl  n   de vitalitate, a turnat alte c  teva pelicule, între care *The Wanderers* (*Vagabonzii*), despre tinerii fără c  p  tli, în genul „  ngerilor cu fe   murdare” din anul '30,   i *Orphan Train* (*Trenul orfanilor*) — titlu care nu mai necesită explica  ii — aceasta din urmă destinată televiziunii.

Mesia de actriță   i place. „Te face să te simți alt om, spune ea. Înainte parcă nu eram o ființă vie, parcă nu trăiam”. Poate o așteaptă în continuare o carieră frumoa  , poate nu. Cine   tie? Experiența ei de via   este însă o cheaz  ce că va   ti să la plepti   totul de la capăt, dacă va fi nevoie.

Tatum O'Neal: A fi cit mai departe de turnul de celoid

Soarta a fost încă de la început, mult mai darnică cu Tatum O'Neal, în comparație cu Linda. S-a bucurat de o copilărie lipsită de griji şi, mai ales, a avut norocul unui tată actor de film consacrat, care i-a îndrumat îndeaproape primii pași în at  t de timpurie-l carieră cinematografică — ceea ce, să recunoaștem, nu este pu  in lucru. Dacă a reușit să dea via   cu o   lmitoare ușurință în primul ei film, rolului unui copil de prapas, al unei pu  toace năzdrăvane, dintr-un mediu pe care nu a avut cum să-l cunoa  ce direct (a  a cum a fost cazul cu Linda), în bună parte este meritul deopotrivă al regizorului Peter Bogda-

Un bebi-star descoperind un extraterestru (Henry Thomas   n *E.T.*)



novich (care a știut să descopere în strengăria zburdnică de atunci germele unei înzestrări artistice ușite din comun), precum și al tatălui și partenerului ei Ryan O'Neal, dar în ultimă instanță, hotărât a fost talentul nativ al micii interprete. Talent care i-a permis, în filmele ulterioare, să treacă cu aceeași ușurință de la un personaj la altul, fiecare diferite între ele, ocolind primejdia de a se repeta pe ea însăși (cum s-a întâmplat cu mulți din copiii-minune ai anilor '30). Astfel, în *Little Darlings* (Dragățelele) nu a mai fost strengăria dezinvoltă din *Paper Moon* ci un copil timid, odrasla a unei familii avute, care se împrietenește strâns cu o fetiță sărmană, în tabăra de vară unde își petreceau amândouă vacanța. În *International Velvet* (Via de glorie) — un rol de altă factură, acela al unei adolescente animată de dorința nestrămutată de a ieși învingătoare, pe calul ei îndrăgit, într-o competiție internațională. Devenită, între timp, o tină ră fermecătoare a răspuns cu brio, în *Circle Of Two* (Duet), unul monstru sacru cum este Richard Burton, căruia nu-i prea place, după cit se spune, să-și lase parteneriele „să se desfășoare”, căutând să se pună el tot timpul în evidență. Din nou un rol cu totul deosebit în comparație cu cele precedente: acela al unei adolescente de care se îndrăgostește un pictor aflat pe panta a doua a vieții.

Își va continua Tatum O'Neal cariera cinematografică atât de promițătoare? „Nu-i nici o îndoială”, răspunde chiar ea. Ce altceva

aș putea face? Doar am început de mic copil”. Dar se grăbește să adauge: „Firește, sînt dornică să mai fac și alte lucruri. Mi-ar place să creez modele de rochii, mi-ar place să pot ajuta, într-o formă sau alta, pe cei ce au de suferit de pe urma războaielor care se

Tinere actrițe în floare pe drumul succesului

poartă în altele locuri ale lumii”. Cuvinte care arată că Tatum este nu numai talentată ci și lucidă inteligentă, preocupată de cele ce se petrec în jurul ei. Prototipul tinerei femei moderne, al actriței care se simte parte a realității și nu caută să se izoleze într-un turn de celoid.

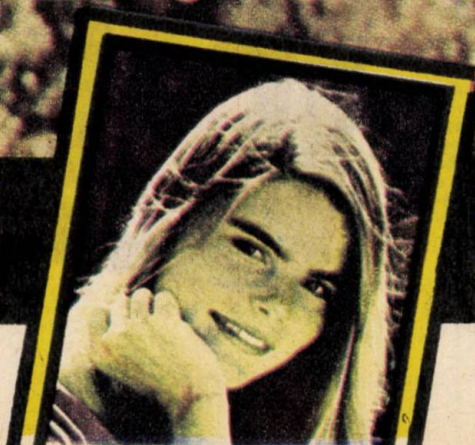
Jodie Foster și nemiapomenitele ei întâmplări

După ce a trecut, din fericire cu bine, de experiența traumatizantă pe care a reprezentat-o prezența — alături de Robert de Niro — într-un film de asemenea rară violență cum a fost *Taxi Driver* și într-un rol cu totul nepotrivit virtei (ceea ce, de altfel, a suscit

îndreptățite proteste chiar într-o societate a „permisivității”, cum îi place să se autodefinească societatea americană), se părea că Jodie Foster va avea parte de „zile” mai liniștite. Și într-adevăr, în *Bugsy Malone*, un film unic în genul său, o parodie a peliculelor cu gangsteri, în care rolurile sînt interpretate numai de copii (duelîndu-se între ei cu pistoale mitralieră încărcate cu... frișcă), evolua într-un mediu, oricum mai salubru, reușind să redea cu un autentic simț al comicalului figura caricaturizată a unei „vamp” din epoca prohibiției. Hotărînd apoi să-și întrerupă temporar cariera pe platourile de filmare, pentru a studia la colegiu, a trecut printr-o nouă experiență, chiar mai traumatizantă decît prima, desprinsă parcă din scenariul unor autori a căror imaginație a luat-o cu totul razna. Un tânăr psihopat, pe nume John Hinckley jr., a cărui faptă avea să facă peste noapte ocolul mapamondului, se îndrăgostește, de la distanță, de Jodie și, pentru a-și dovedi dragostea, se hotărăște să-i ucidă pe președintele Statelor Unite! Ce a urmat se știe. Atentatorul dement și-a pus planul în aplicare și numai printr-o întâmplare fericită președintele Reagan a scăpat cu viață, fiind însă serios rănit, împreună cu alte trei persoane din anturajul său. Printre lucrurile lui Hinckley s-a găsit o scrisoare neexpediată în care, reafirmîndu-și pasiunea, îi dezvăluia tinerei actrițe intenția sa... Viva lea de închipuit stîrnită (scrisoarea care începea cu cuvintele „Dragă Jodie” a fost re-



De la celebrul ei bunie Ernest Hemingway, Mariel Hemingway a moștenit gustul pentru viața în aer liber și pen-



tru sporturi. În *Personal Best* (Să dai ce e mai bun în tine) joacă rolul unei atlete de performanță.

produsă în facsimil de întreaga presă americană) a afectat-o profund pe actriță, care, de altfel, nu-l întâlnise niciodată pe criminal. Revenindu-și, nu fără dificultate, din șocul produs, și-a putut relua studiile pentru care a dovedit, în paranteză fie-zis, o reală atracție.

Proaspăt absolventă, și-a reluat preocupările artistice, fiind pe punctul de a termina (dacă nu chiar a terminat când apar aceste rânduri) turnările la noul său film **New Hampshire Hotel**, după romanul omonim al scriitorului american deosebit de popular la ora actuală, John Irving. Parteneră îi este Nastassia Kinsky (neuitata Tess, din filmul cu același nume) și cele două actrițe au devenit foarte bune prietene, curiozitatea cu care este așteptată noua lor peliculă fiind cu totul îndreptățită de remarcabilul talent al amândorura. A ajuns oare Jodie la capătul întâmplărilor nefericite prin care i-a fost dat să treacă? Dacă da, în față i se deschide un drum plin de fâgăduințe, pe măsura autenticilor sale resurse.

Diane Lane, o fată romantică

După ce a terminat, în 1978, **Mica Romanță**, și-a împlinit — mărturisește — un vis pe care l-a avut dintotdeauna, acela de a juca într-un western, **Little Annie and Little Britches**, unde a apărut alături de Burt Lancaster. Aprecîind, cum se cuvine, șansa deosebită ca, după Laurence Olivier, să alăbe drept partener o altă mare figură a ecranului, s-a declarat, totuși, puțin dezamăgită că turnarea unui film cu cow-boys nu are nimic romantic. Firește, fuga la Veneția, împreună cu partenerul ei din **Mica Romanță** era ceva foarte romantic, care corespundea ideii despre lumea magică a filmului pe care și-o putea face o fetiță de 13 ani. Adolescența lucidă de astăzi se autoironizează pentru naivitățile de care nu s-a putut dezabara cu totul și se declară gata să abordeze, fără prejudecăți, rolurile viitoare.

Între timp, a apărut într-o producție a studiourilor Walt Disney **A Watcher in the Woods** (Paznicul din pădure), care nu i-a pus probleme deosebite: i s-a cerut să fie o tină obișnuită, îndrăgostită de viața în mijlocul naturii, ceea ce i-a reușit de minune, toți copiii crescuți în jungla de asfalt a Manhattan-ului tînjind după spațiile mari, înverzite.

Își reaminteste cu plăcere că înainte de a se familiariza cu platurile de filmare avusese o experiență scenică demnă de luat în seamă: la frageda vîrstă de șase ani fusese unul din copiii Medeei (într-o versiune jucată în limba greacă), reușind performanța de a învăța pe dinafară cele cîteva replici care îi reveneau și care, desigur, sunau atît de straniu în urechile micuței americane. Seriozitatea pe care a manifestat-o încă de pe atunci constituie o garanție că va aborda tot atît de temeinic rolurile ce i se vor oferi în viitor.

Pe două roți spre succes (Tatum O'Neal)



— în cinematograful sau — cine știe? — din nou în teatru.

Mariel Hemingway: Talent înseamnă natură, dar și muncă îndrăjită

Să lăsăm de o parte, deocamdată, pe Brooke Shields (pentru că, prin tot ceea ce reprezintă ca mît, merită a forma obiectul unui medallion separat) și să ne oprim puțin asupra unei alte tinere speranțe (dacă nu certitudini) ale lumii filmului de peste ocean: Mariel Hemingway. Înaltă, suplă, sportivă, cu o figură extraordinară de expresivă (pomeții înalți ai obrazilor îi dau o alură de noblete), a produs o adevărată senzație în **Manhattan**, reușind să-l pună în umbră pe nevroticul Woody Allen, ale cărui idiosincrazii și manierisme ajung să devină de-a dreptul supărătoare. Modestă, declară că n-ar fi devenit probabil actriță de film dacă sora ei mai mare, Margaux, n-ar fi îmbrățișat această carieră (după ce fusese, mai întîi, un manechin celebru). Dar succesul pe care l-a obținut nu a fost rodul întâmplării. „Unii spun, ține ea să pună lucrurile la punct, că totul nu este decît o chestiune de natură, de atitudine firească și că în **Manhattan** nu am făcut altceva decît să fiu eu însămi. Nu este adevărat, în realitate am muncit foarte mult”.

Cînd nu turnează nu pregetă să-și revadă locurile natale îndrăgite, micul oraș Ketchum, din Idaho, foarte aproape de faimoasa Vale a Soarelui. Bunicul ei, Ernest Hemingway se întorcea totdeauna la Ketchum oricînd de departe l-ar fi dus peregrinările sale de globe-trotter și aici și-a luat, pradă unei depresii nervoase, viața, cu patru luni înainte de nașterea lui Mariel, care are, ca și Margaux, un adevărat cult pentru el. Ori de cîte ori se află aci, Mariel schiază, călărește, execută salturi la plasa elastică. Sportivă desăvîrșită, a fost normal să primească cu bucurie rolul unei atlete de performanță în filmul **Personal Best** — (Să dai tot ceea ce e mai bun în tine — după succesul obținut de **Chariots of Fire**, distins cu premiul Oscar, filmele despre viața atleților au devenit tot mai numeroase), care i-a pus, încă o dată, în evidență versatilitatea autenticului ei talent.

Fără îndoială, Mariel este întruciparea antistarului. Are oroare de tot ceea ce sare în ochi ca fals, artificial, contrafăcut, de convenționalismul și prețiozitatea ce caracterizează încă, în bună măsură, filmul occidental. Cînd a fost la Cannes pentru a asista la prezentarea filmului său **Manhattan** nu a reușit să stea pînă la sfîrșit: a simțit că i se face rău. A intervenit, desigur, și obosala călătorie cu avionul și așteptările unui verdict, care dealtfel, s-a dovedit deosebit de favorabil. Dar, spune Mariel, a fost și o stare de lehamite față de tot ceea ce constituie „cercul” marilor festivaluri cinematografice.

Romulus CĂPLESCU



„De la Greta Garbo
nu a mai apărut
o asemenea frumusețe” —
Brooke Shields



S-a mai născut o stea

Are suflet bun, este sinceră, prevenitoare, politicoasă, își iubește mama, iubește animalele... Trăsăturile chipului ei sînt atît de perfecte încît ar face să plîngă de ciudă chiar și o statueta de alabastru. Pe platourile de filmare nu face mofturi, urmează cu sfîntenie sfaturile, indicațiile și îndrumările regizorilor, în fața camerelor de luat vederi este spontană, degajată, cînd se află în oraș nu refuză nici o cerere de autograf și după ce se iscălește cu o calligrafie elegantă nu uită niciodată să spună „thank you”... Cascada superlativelor țîșnind din prea înaripatele condele ale agențiilor de publicitate al Hollywood-ului sau ale unor croniciari de serviciu, al căror zel a fost stimulat în mod corespunzător pentru a descrie calitățile fizice și morale ale ultimului monstru sacru al cetății filmului, Brooke Shields, par a nu mai conțeni. Este, neîndoios, tîrnăra actriță despre care, la ora actuală, se vorbește și se scrie cel mai mult peste ocean, cu o risipă de elogi care devine și suspectă și obositoare. Este „noua zeiță” a celei de-a șaptea arte. Cele 10 filme pe care le-a turnat pînă acum la cei nici 19 ani pe care îi are, chipul ei, care te privește invariabil de pe copertele tuturor marilor magazine ilustrate, interviurile pe care le acordă în dreapta și în stînga, sîrguința cu care îi sînt consemnate

cele mai mici gesturi și mai neînsemnate declarații, frecvențele sale apariții în „spoturile” publicitare ale televiziunii, idilele (cu diverse celebrități ale zilei) care îi sînt constant atribuite și tot atît de constant dezmințite, toate acestea fac din Brooke Shields unul din acele tipice fenomene ale societății de consum, în varianta sa

americană, care merită a fi examinat mai îndeaproape.

Specialiștii în publicitate + o mamă ambițioasă lansează pe piață o super Marilyn Monroe

**Cum se fabrică
un nou mit
în uzina de vise.
Semnalmente:
înalță (1,80), suplă,
privirea ingenuă
dar și
provocatoare,
10 filme
pînă la 19 ani!**

Ce-i drept, frumusețea sa este cu totul ieșită din comun: înaltă (1,80), suplă, cu ovalul feței fără cusur, cu privirea ingenuă și în același timp provocatoare, cu părul lung, de culoarea castanei coapte, delicată și, totodată, robustă, practicînd cu plăcere sporturile, o îmbinare unică în felul său între tipul renascentist și cel modern al feminității. Unul din cei mai celebri fotografi ai Hollywood-ului, octogenarul George Hurrell, care a reușit să redea ca nimeni altul fascinația unei Greta Garbo, Jean Harlow sau Joan Crawford, a tuturor marilor staturi ale anilor '30, nu se sîfșește să declare că nu i-a fost dat să mai întâlnească de atunci încoaice o asemenea perfecțiune a trăsăturilor, un asemenea farmec sau, mai bine-zis, „glamour”, cuvînt a cărui nuanță exactă este atît de greu de reprodus într-o altă limbă. Cît privește însă restul elogiilor acumulate, ele țin de una din acele operații de lansare pe piață a unui produs sau altul în care specialiștii de pe Madison Avenue, cartierul

new-yorkez al marilor firme de publicitate, rămân, de cele mai multe ori, neîntrebuți. Numai că de data aceasta în operația de lansare a noii vedete, alături de firmele de specialitate un rol esențial a jucat și joacă în continuare, însăși mama ei, Teri Shields, care se dovedește a fi și un deosebit de abil om de afaceri.

În fapt, în lansarea fiicei sale a urmat, pas cu pas, un veritabil plan strategic cu lungă bătaie, elaborat cu cea mai mare minuțiozitate încă de pe vremea cînd Brooke (sau Brookie, cum este răsfatată) se mai afla încă în leagăn. Încă de pe atunci, Teri Shields, care și ea avusese pe vremuri ambiția să devină cineva în profesiunea aleasă (cea de manechin), dar care eșuase lamentabil, și-a pus în gînd să facă din micuța ei fiică ceea ce ea personal nu izbutise să ajungă: o super Marilyn Monroe, un star al starurilor. La vîrsta de 11 luni, Brookie își făcea debutul în fața aparatului de fotografiat, pozînd pentru reclama unei mărci cunoscute de săpîn (ceva în genul atît de cunoscuților bebeluși — Cadum). Zăruirile erau aruncate, prima „operație” pînă nu fusese îndeplinită cu succes. La 18 luni, urma primul „contract”: timp de două săptămîni pozează „șnur” pentru diferite alte produse. Oferte încep să curgă. După mărcile de săpîn, vine rîndul șampoanelor, pijamalelor pentru copii, periuțelor de dinți. La patru ani, devenise model (manechin) de profesie, cu „reputația” bine stabilită, chipul ei apărea în două din cele mai răspîndite reviste feminine „Good Housekeeping” și „Ladies Home Journal”, iar la șapte ani era una din vedetele de bază ale parăzilor model pentru copii organizate la marele magazin universal „Alexander” din New York. În același timp, sub ochiul mereu atent al mamei, la lecții de pian, lecții de balet, lecții de călărie. Și tot Teri este aceea care o duce să vadă „toate piesele de pe Broadway”, indiferent dacă se potriveau sau nu vîrstei.

La nouă ani (de mină cu mîmica), primul contact cu Hollywood-ul

Cînd Brookie nu împlinise încă nouă ani, face cunoștință pentru prima oară cu Hollywood-ul, care, firește, nu duce lipsă de copii frumoși, de copii minune. De mină cu mama ei, începe peregrinările de la un studio la altul, au loc primele audii... Totul pare desprins, secvență cu secvență, dintr-un film celebru, parcă ne-am afla într-o sală de cinematograf unde rulează *Bellisima*, acea poveste atît de veridică — și de tristă

Marele ei capital? Frumusețea

— a lui Visconti despre mamele ambițioase care vor cu orice preț să-și transforme copiii în vedete de cinematograf, despre traumatismele ireparabile pe care aceștia le suferă. Numai că Teri este mai norocoasă, mai dibace și, dacă se poate, chiar mai în-căpățînată decît mama din filmul lui Visconti (căreia admirabila Ana Magnani i-a imprumutat trăsăturile ei). Află că se caută un copil pentru un rolșor într-unul din multele filme de groază (mai multe chiar decît la ora actuală) care se turnau pe atunci și se înființează imediat la regizorul respectiv (un oarecare Alfred Sole). Pînă dește cu încordare cea mai mică reacție pe fața lui cînd aceasta răsfoiește neglijent acel „personal kit”, acel album personal care reprezintă cartea de vizită indispensabilă a oricărui aspirant la gloria ecranului. Și zîmbește satisfăcută cînd acesta dă din cap afirmativ.

Nimeni nu-și mai amintește de Alice, Sweet Alice (Alice, dulce Alice). În schimb, Pretty Baby — Frumusețea (1977) — a reputatului Louis Malle stîrnete o adevărată furtună: micuța de 11 ani, Intruchipare vie, prin întreaga ei înfățișare, a inocenței este pusă să joace într-un film a cărei acțiune se petrece într-o casă rău famată, din New Orleans, de pe la începutul secolului. Brooke este aclamată ca un adevărat star, în schimb Teri este acuzată de opinia publică că își exploatează copilul, punîndu-l să joace în roluri cu totul nefirești pentru vîrsta sa. Între timp, are loc un incident care este cînt pe aci să răstoarne totul. Teri, care începuse să manifeste o înclinatie tot mai accentuată spre băutură, este surprinsă la volan în stare de ebrietate și arestată. Norocul intervine însă din nou sub forma unei prietene din tinerete a lui Teri, Lila Wisdom (nașa lui Brooke), care își părăsește slujba pentru a avea grijă de aceasta. Și lucrurile pornesc din nou pe făgașul cel bun: după eliberarea lui Teri, cele două prietene formează împreună o societate pe acțiuni „Brooke Shields Co”. Capitalul, unicul capital? Frumusețea lui Brookie, care valorează milioane de dolari.

Cînd interpreta e atît de frumoasă ce mai contează că filmele sînt mai toate proaste?

Filmele se succed unul după altul. Urmează *Blue Lagoon* (Leguna albastră), povestea, extrem de dulceagă, a dragostei între doi adolescenți, doi „copii ai naturii”, așa cum visa Rousseau, care trăiesc singuri, pe o insulă paradisiacă. Această prostioară este, pe bună dreptate, „afșiată” de critici, dar ce contează, la box office totul merge ca pe roate. Vin la rînd *Wanda Nevada*, a cărei acțiune se petrece tot în mijlocul naturii (de data aceasta o natură aspră, cu riuri vijelioase și munți abrupti de unde te poți, orîcînd, prăvăli în prăpastie...), care înregistrează același succes de casă, și apoi *Endless love* (Iubire nesfîrșită). În această ultimă peliculă, Brookie a avut șansa (din nou șansa!) de a se afla sub bagheta experimentată a lui Franco Zeffirelli, omul care ne-a dat acel excepțional *Romeo și Julieta* unde, pentru prima dată, rolurile erau încredințate unor adolescenți care aveau exact vîrsta celor doi nefericiți îndrăgostiți. Neîntrecut în a ajuta pe actorii adolescenți să se descopere pe ei înșiși (cine o poate uita pe Olivia Hussey, atît de tulburător de fireasca Julieta?), Zeffirelli o conduce pe noua sa vedetă spre cea mai bună creație a ei de pînă acum, ceea ce mai atenuază din atitudinea aspră (între totul îndreptățită însă) a criticii de specialitate față de calitățile interpretative, față de jocul tinerei star. Meritul este, de fapt, tot al lui Teri, pentru că, aflînd că Zeffirelli intenționează să realizeze un nou film, s-a precipitat spre telefon și a propus-o pentru rolul principal pe Brooke. În prezent, fosta pupilă a marelui cineast italian s-a angajat din nou într-o peliculă fără valoare, *Sahara*, o „saga a nisipurilor și a violenței”, cum sună reclama. Nici nu ne putem aștepta la altceva dacă ținem seama că regizorul este Andrew McLagen, care s-a făcut cunoscut, de-a lungul anilor



Un bebi-star care nu a mai crescut „mare” niciodată: Mickey Rooney (alături de June Wilkinson)



Fără îndoială, experiența ei de fost „copil al străzii” a ajutat-o pe Linda Manz să interpreteze cu atita naturalețe rolurile încredințate (în primul rînd excepționalul său debut în *Zile de vis*).



prin totala lui lipsă de har și personalitate.

Cum se cîștigă și cum se poate (cîteodată) pierde un milion de dolari

Metoda după care atît de grijulia mamă selectează scenariile ce sînt propuse fiicei sale este „infaillibilă”: ea întoarce colțul paginilor în care apare personajul ce urmează (eventual) a fi interpretat de Brooke; dacă paginile întoarse formează grosul manuscrisului, abia atunci începe să citească scenariul, dacă nu îl returnează prompt... Cantitatea primează, prezența tot timpul pe ecran a prea-frumosului chip, aducător de profituri tot mai mari și mai mari. Pentru că pentru fiecare film Teri preținde un milion de dolari, plus, evident, un anumit procent din încasări. Un „spot” publicitar la televiziune, de unu-două minute (cum ar fi cel pentru cunoscuta marcă de blugi Calvin Klein) îi aduce pînă la jumătate de milion; fotografiile pentru jurnalele de modă, 10 000 dolari ședința, și așa mai departe...

În această serie aproape necurmată de reușite pecuniare a intervenit, totuși, și un eșec. Răsunător. Dornică de a scoate din circuit o fotografie publicitară de pe vremea cînd fiica ei nu dobîndise notorietatea de astăzi, sub pretextul că această fotografie ar fi „compromițătoare” (în realitate vizînd să smulgă fotografului în chestiune dreptul de a reproduce în exclusivitate respectiva poză), mama preocupată peste măsură de imaginea publică a odraslei sale și, mai ales, de

rul Edward Greenfields. Ați primit din partea fotografului 45 de dolari. Acum, cînd fiica dv. a devenit celebră, ați cerut un milion de dolari daune pentru răspîndirea acestei fotografii. Nu vi se pare cam tardiv să veniți acum și să vă plîngeți? Sînteți o mamă care a știut să-și protejeze fiica, dar în același timp, ați și exploatat-o. O prezentați pe Brooke ca fiind o adolescentă virtuoasă și timidă. Acceptați însă să i se încredințeze rolurile unor personaje provocatoare, stărîind, în continuare, asupra inocenței ei. Dar știți prea bine că una cu alta nu se pot împăca”. Cuvinte aspre, dar îndreptățite care au însoțit pierderea milionului de dolari reclamat în fața tribunalului.

Păpușile Brooke, fardurile Brooke, apa de colonie Brooke: „Brooke Shields Co” devine un mare concern

Fără a se lăsa descurajată de această nereușită, Teri se gîndește, în continuare, pentru viitorul imediat la alte și alte modalități de exploatare a fascinantei frumuseți a propriei sale fiice, la noi și noi surse de profit: piața urmează să fie inundată cu capete de plastic, în mărime naturală, care să imite perfect chipul lui Brooke și pe care fetele adolescente (muncite de gîndul ascuns de a deveni și ele la fel de frumoase și de falmoase) să le machieze și să le coafeze, mai în joacă, mai în serios; o păpușă Brooke, prevăzută cu o întreagă garderobă pentru diferite ocazii; o gamă de farduri Brooke; o apă de colonie Brooke; un poster în culori în cîteva milioane de exemplare... „Brooke Shields Co” se transformă, astfel, pentru a folosi limbajul lumii de afaceri, într-un adevărat „conglomerat” („cel mai frumos conglomerat din

profiturile ce pot fi obținute de pe urma acestei imagini a primit o usturătoare admonestare în instanța unde se judeca litigiul. „Dv, sînteți cea care a vîndut fotografia fiicei dv, cînd avea 10 ani, a ținut să precizeze judecăto-



Jodie Foster (dreapta), alături de Nastassia Kinsky (stînga), neuitata interpretă a lui Tess (aici aproape de nerecunoscut) într-o ecranizare după un recent best-seller, *Hotel New Hampshire*.

lume", spune cu ironie revista „Life”), adică într-un soi de concern, un uriaș business cu nenumărate ramificații pe orizontală și verticală. Dar ambiția lui Teri merge și mai departe. Ea a intrat în legătură cu Alex Haley, celebrul autor al „Rădăcinilor” (după care a fost realizat nu mai puțin celebrul serial TV), cerându-i să scrie o biografie a lui Brooke când aceasta va împlini 21 de ani, și Haley s-a arătat interesat.

Poate nicidecum de la epoca de glorie a lui Louis B. Mayer, neîntrecutul făcător de staruri, cineva nu s-a ocupat cu atita minuțiozitate și perseverență de organizarea carierei unei actrițe, de transformarea acestei actrițe într-un mit. Ultimul mit al celei de-a șaptea arte, într-o vreme când și la Hollywood și în altă parte miturile încep să nu mai fie la modă, să nu mai

aibă atita căutare. Bineînțeles că în toată acțiunea ei, Teri Shields s-a bucurat și se bucură de concursul nelimitat și foarte, foarte interesat al unor studiouri, producători, firme, întreprinzători, care și-au dat seama cât de vaste și mai ales cât de avantajoase sînt posibilitățile de exploatare a „filonului” Brooke. Fără acest concurs noul mit nu s-ar fi putut naște și lua asemenea proporții. Pentru că în lumea de carton și de iluzii a Hollywood-ului, miturile au fost și sînt (încă), atitea cîte mai sînt, în primul rînd, un gigant izvor de clișiguri. Altminteri nu și-ar avea rostul.

„Robotul frumuseții” dă, totuși, semne de revoltă

Mulți o acuză pe Teri că și-a „programat” progenitura așa cum este

programat un robot, un robot viu, de o umitoare frumusețe, dar un robot. Pînă la urmă, dragostea maternă (împietită cu obsesia profiturilor tot mai amețitoare) poate deveni distrugătoare pentru propria ei creație. Unii fac chiar o paralelă cu Jean Harlow, a cărei carieră a fost vegheată cu aproape tot atita strășnicie de mama ei și care a murit la numai 26 de ani, pentru că aceasta i-a interzis să se trateze de o gravă boală de rinichi, tocmai pentru ca imaginea ei de star să nu aibă de „suferit”. Numai că în cazul de față, „robotul” pare a începe să dea semne de revoltă. Încă acum patru ani Brooke și-a amenințat mama că o va părăsi dacă nu va renunța la băutura și Teri a trebuit să se supună unei cure de dezalcoolizare. Astăzi Brooke caută să lase din cercul artificial creat în jurul ei, refugiindu-se în învățătură. Cum are un moment liber se retrage într-un colț și se cufundă într-un manual de fizică ori de biologie... Cînd discută cu cineva, preferă să îndrepte discuția spre făgașul nu al filmului, ci al vieții și preocupărilor ei de tînră colegiană. „Fata aceasta a fost atît de mult expusă în vîzul publicului încît se teme cumplit că își va pierde identitatea proprie de ființă umană”, spune Zeffirelli, adînc cunoscător al psihologiei adolescenților-vedete, care a căpătat o afecțiune sinceră față de Brooke. „Ea încearcă cu disperare să se agațe de ceva real. Faptul că vorbește tot timpul de studiile ei, de preocupările ei în ce privește învățarea, este un mijloc de apărare, o modalitate de a păstra contactul cu realitatea”, adaugă marele cineast. Și, animat de cele mai bune sentimente, o sfătuiește totodată, pe Brooke să ia lecții de actorie, deși mama ei pretinde, firește, că nu mai are nimic de învățat.

Prodot nu atît (sau nu numai) al dragostei materne, Brooke Shields este, în primul rînd, produsul unei societăți, al unei mentalități, mentalitatea „visului american”, care pune mai presus de orice, reușita în planul valorilor materiale. Chiar cu riscul izgonirii a tot ceea ce este mai autentic, mai real, mai adevărat într-o ființă umană. Chiar cu riscul transformării ei într-un robot, fie el chiar cel mai fascinant robot care poate fi închipuit. Prețul cu care se creează miturile este adesea mult prea dureros — o atestă întreaga istorie a Hollywood-ului.

Mama cea grijulie păstrează și astăzi o păpușă cu care Brookie se juca cînd era mică și pe care aceasta a uitat-o demult. Teri însă nîl și astăzi o spală, o piaptănă, îi croiește hăinuțe din lucrurile mai vechi purtate de Brookie. În fond, pentru ea, ca și pentru societatea al cărui produs și, în ultimă instanță, simbol este, Brookie reprezintă tot o păpușă. La fel de frumoasă și pîndită de primejdia de a rămîne la fel de inertă, de lipsită de viață proprie. La 19 ani nîmplînită, nimic nu poate fi însă socotit definitiv. Totul depinde numai de această tînră încîntătoare. Dincolo de al cărui splendid zîmbet radios răzbate o undă de tristețe...

Romulus CĂPLESCU

„Poză de final”...





Vasili Șukșin: Moralitate și adevăr



Redăm câteva fragmente din volumul *Moralitate și adevăr* de Vasili Șukșin. O carte-confesiune, care s-a născut din gindurile și frământările regizorului, scriitorului, actorului care a fost Șukșin. O carte alcătuită de soția lui Șukșin, binecunoscuta actriță Lidia Fedoseeva-Șukșina, după dispariția lui Șukșin.

Moralitatea este Adevărul. Adevărul înseamnă curaj, cinste, înseamnă a trăi prin bucuria și durerea poporului, a gândi cum gîndește poporul. Pentru că poporul știe întotdeauna adevărul. Mă voi strădui din toate puterile mele să spun adevărul despre oameni. Cei pe care îi cunosc, trăind alături de ei, în același timp cu ei.

Și, cum se spune, să-mi dea Dumnezeu sănătate!

Viața vie și produsele pietrificate

Mijloacele literaturii și mijloacele cinematografului nu sînt aceleași. Sînt diferite. Mijloacele literaturii sînt mult mai bogate, mai variate, natura lor este alta decît natura mijloacelor cinematografului. Literatura se hrănește cu acele seve dătătoare de viață, pe care le emană — veșnic murind și renăscînd, cutremurîndu-se în procesele chinuitoare ale înnoirii, confruntîndu-se dureros în contradicții — viața vie. Cinematograful macină produsele pietrificate ale vieții, prepară o hrană gustoasă și de asemenea necesară. Dar singele fierbinte nu va îmbujora niciodată obrajii lui. Scenariul nu va fi niciodată privit ca literatură. Asta ar fi de fapt treaba scenariștilor: să fie egali cu scriitorii dar în felul lor. Ceea ce depinde, probabil, și de opinia publică. Să-l ajute pe tînărul frate de sînge al literaturii — scenariul, să lase pe drumul său propriu și să meargă cu pași fermi, nu să schiopăteze în urmă cu un aer ofensat.

Am un prieten scriitor, un scriitor admirabil. A scris un scenariu de comedie cinematografică. Mi l-a citit. Și ce scenariu! Noi n-am avut încă o asemenea comedie, a declară cu tot

curajul. Mă cuprinde și risul și tristețea cînd îmi imaginez cum o să se chinuiască cu ea, cum o să caute un regizor, dacă se va găsi vreunul, cum nu se vor înțelege cum trebuie, cum îi va spune: aici ar trebui schimbat... Și l-am sfătuit: fă din el o povestire. Va apărea în revistă, o s-o citească lumea, poate cineva va dori s-o pună. Atunci vei scrie un scenariu. Sau vei vinde dreptul de ecranizare. Dar așa — unde să te duci cu el? Literatura pentru ecran trebuie să fie extrem de flexibilă, nu să-și adapteze individualitățile regizorului și interpreților, ci să

vor răspunde la fel, și tuturor le este în egală măsură necesar să-l omoare pe prinț.

Întîlnirea cu maestrul

Era în anul 1954. Examenele de admitere la VGHK — Institutul Unional de cinematografie. Pregătirea mea nu era dintre cele mai strălucite, nu excelam printre-o erudiție specială și prin toată înfățișarea mea am trezit

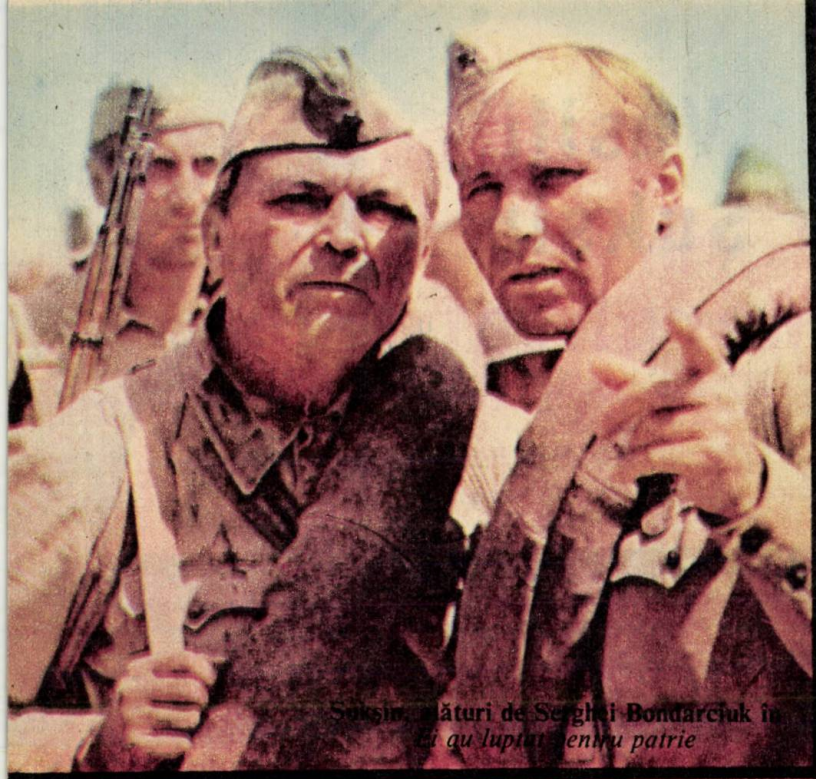
„Vrei să fii maestru,
înmoaie-ți penița în adevăr.
Nu poți uimi cu nimic altceva”

li se adapteze ea însăși.

Niciodată un actor nu va juca așa spontan și veridic ceea ce i se cere sau i se impune, ca atunci cînd va juca ceea ce ține minte, cunoaște și a trăit el singur. Doar noi nu facem filme despre martieni!

Scenariul trebuie să fie un ghid de acțiune, iar scenariștilor — co-regizori. Eu, vorbesc, poate, despre așa-zisul film de autor, dar cinematograful într-acolo se și îndreaptă, după părerea mea. Asta nu înseamnă că regizorul trebuie să-și scrie întotdeauna singur scenariul. Oamenii care s-au adunat să facă un film trebuie să acționeze ca niște complotiști: nu are importanță cine va trage în prinț, toți

uimire în comisia de admitere. După cite înțeleg acum, m-a salvat lucrarea scrisă. „Vă rugăm să descrieți ce se petrece pe coridoarele VGHK-ului în aceste zile” — aceasta era tema. Despre ce discutăm în contradictoriu, ce glume facem, de ce sîntem supărați — despre tot am scris amănunțit. Apoi a avut loc întîlnirea cu maestrul. L-am cunoscut pe Mihail Ilici Romm. Cînd îl descriu îngrozitor: ca pe un om care, cînd se uită la tine, te face scrum. La mine s-a uitat cu niște ochi uimitor de buni. A început să mă întrebă mai multe despre viață, despre literatură. Din fericire, dintotdeauna am iubit literatura; citeam mult, dar haotic, la întîmplare.



Shukshin, alături de Serghei Bondarciuk în
cei au luptat pentru patrie

Școala de zece ani am terminat-o în
ținutul meu, în Altai „în mod anor-
mal”, ca extern. Și eram de acum un
tînăr destul de bine copt ca ani. Am
și trăit viața, m-am și chinuit, mi s-au
întîmplat de toate — la 17 ani am ple-
cat din satul meu, am muncit în multe
locuri: în uzină, pe șantiere, am fost
lăcătuș, am făcut milităria în flota ma-
rină, un an am predat limba și litera-
tura rusă la școala serală a tineretului
sătesc. Groaza de examen s-a trans-
format pentru mine într-o discuție
foarte omenească și sinceră. Toată
soarta mea s-a hotărît aici, în această
discuție. Adevărat, mai urma încă o

comisie, care a fost de-a dreptul ul-
mită văzînd pe cine selectase maest-
trul. Mă detașam de ceilalți prin înăl-
țime și prin neciopleală. Președintele
comisiei m-a întrebat ironic:

— Pe Bielinski îl știi?

— Da, spun.

— Dar unde locuiește el acum?

În comisie s-a făcut liniște.

— Visarion Grigorievici? A murit —
răspund, și am început să dovedesc
că Bielinski e „mort”.

Romm în tot acest timp tăcea și as-
culta. La mine se uitau în continuare
ochii aceia înfinit de buni și un pic
ironici: o privire zîmbitoare deasupra

ochelarilor.

În atelierul lui Romm nu am învățat
numai regie. Mihail Ilici cerea ca noi
să încercăm singuri să și scriem. Ne
trimitea la diverse obiective, la poșta
sau la gară și ruga să descriem ce ve-
deam acolo. Apoi la cursuri, ne citea
și ne analiza eseurile. Într-o zi mi-a
dat un sfat: „Scrie mai mult, nu te
grăbi să trimiți la revistă, iar mie
dă-mi în continuare”. Desigur, acum
îmi e rușine cînd mă gîndesc că-i ră-
peam atîta din timp, dar atunci m-am
apucat de lucru pe rupe; scriam și îi
aduceam toate scrierile mele. El le ci-
tea, mi le înapoia, își făcea observați-
ile și îmi spunea să continui. Mai tîr-
ziu, pe la sfîrșitul anului IV, începutul
anului V, l-am auzit: „Trimite-le la
toate redacțiile, ca un evantai! Dacă și
se vor înapoia — schimbă locurile și
trimite-le din nou! Și eu am început
tot așa!”. Așa am și făcut. Mi-am alcă-
tuit o schemă, ca să nu le încurc!

Romm îmi urmărea pașii. Dar a ve-
nit un moment cînd mi-a spus: „De
acum, singur, ești un flăcău puter-
nic!”

Trebuie muncit, copii!

Există cîțiva oameni pe pămînt ale
căror glasuri le aud oriînd cu ușu-
rință, ei trăiesc în mine într-un mod
greu de înțeles. În momentul în care,
vreau, îi aud. Am foarte mare nevoie
de ei și îmi sînt scumpi.

Mihail Ilici Romm... Glasul său, pu-
tîn surd, puțin mirat, răbdător, glasul
unui om blind, care a oboșit să le tot
sune oamenilor adevăruri simple. A
obosit, dar nu încetează să le repete
întreuna. Două dintre ele — necesi-
tatea binelui și a cunoașterii — le avea
în vedere ca însăși „tema principală”
a artei. Avea foarte multă răbdare.
Era foarte bun și răbdător, iar eu cre-
deam că așa și trebuia să fie! Abia
mai tîrziu, cînd l-am înțeles sacrificial,
a început să mă uimească răbdarea
sa. Și mi s-a făcut rușine, de pildă,
să-i mai dau să citească povestirile
mele proaste. Dar atunci s-a mirat el:
„Unde-ți sînt povestirile? Te-ai lăsat
de scris, sau ce?” El te învăța să lu-
crezi. Să lucrezi mult. Toată viața. Cu
asta și-a și început cursurile, ne-a po-
vestit cît de mult și cît de greu a
muncit Lev Tolstoi. Și în toți cei cinci
ani a repetat într-una: „Trebuie mun-
cit, copii!” Și așa mi s-a înrădăcinat
acest lucru: că trebuie să muncești,
să muncești, pînă la urmă iese ceva
din munca asta. El însuși a muncit
pînă în ultima zi. Așa se trăiește în
artă — acum o știu pînă la capăt.

Problema conștiinței

Eu sînt născut la țară, sînt țăran,
din tată în fiu. Am început să mun-
cesc foarte de timpuriu. Era război,
n-am mai putut să-mi termin școala.
Aveam șapte clase și m-am dus la
muncă. La 14 ani. Am început să
muncesc, apoi a venit vremea, m-am
dus în armată, am făcut armata în
flotă. După aceea a apărut în viața
mea institutul de cinematografie. Pînă
atunci terminasem zece clase în ex-
ternat. Adică de la începutul pășirii în
viață de sine stătător și pînă la posibi-

Un scenariu semnat Șukșin:
Cheamă-mă în depărtarea luminoasă



litatea înțelegerii în institut a ceea ce am văzut și trăit, a trecut o perioadă de 10—11 ani... M-am îmbibat cu „materialul de viață”. Poate, de aici, a și venit o oarecare intonație particulară în ceea ce ni se propunea să exprimăm în Institut. Tema povestirilor și a filmelor mele a rămas întotdeauna satul. Cred că trebuie să trăiești trei vieți ca să povestești totul. Mă interesează istoria țăranului. A țăranului care a ieșit din sat. La început mă grozăveam, scriam articole pe tema asta, să-l țin pe țăran în sat. După aceea am înțeles că el tot va pleca neascultînd de articolele mele, fără să le ia în seamă... atunci m-am gîndit: fie, dacă pleci, pleacă, dar nu trebuie să te pierzi ca om, ca personalitate! Cînd are loc o asemenea piere morală, are loc pierea omului! Distrugerea morală e fatală. În sat, rămînînd acolo unde s-a născut, omul nostru ar fi fost, probabil un om bun. Plecînd — a trădat, s-a trădat! Așadar, în ce constă sfatul meu omenesc dat spectatorului de film? În faptul că poți să pleci, dar nu ai voie să te pierzi, să te pierzi ca om. Problema chele e problema conștiinței, a bogăției noastre morale, de fapt nu a noastră, ci a întregii societăți. În societate, problemele conștiinței trebuie să fie la înălțime și să aibă un mare preț; uneori contemporanii noștri își pierd într-un fel sau altul acuitatea acestei probleme sau recurg la unele compromisuri...

Cred că povestirile mele continuă în acest sens filmele mele: despre oamenii care s-au urnit din loc. Ceea ce e greu de făcut. E greu să pleci din casa părintească, să pleci din locurile natale. Dar dacă e necesar, atunci aș dori, ca omul de la țară, plecînd din sat, să nu piardă nimic prețios, nimic din ceea ce a căpătat prin educația tradițională, nimic din ceea ce a reu-

șit să înțeleagă, din ceea ce a reușit să iubească. Pentru că mă supără și mă frămîntă izolarea omului de la oraș. De aici și dorința mea ca el să păstreze bogăția inițială în el, și s-o ducă mai departe în viață. Dar una e dorința mea de autor și alta — viața!

Forța inimii

Revoluția științifico-tehnică. Sună frumos, dar mai aduce cu sine și ceva

„Conștiința,
conștiința și iar
conștiința,
aceasta
nu trebuie
să dispară!”

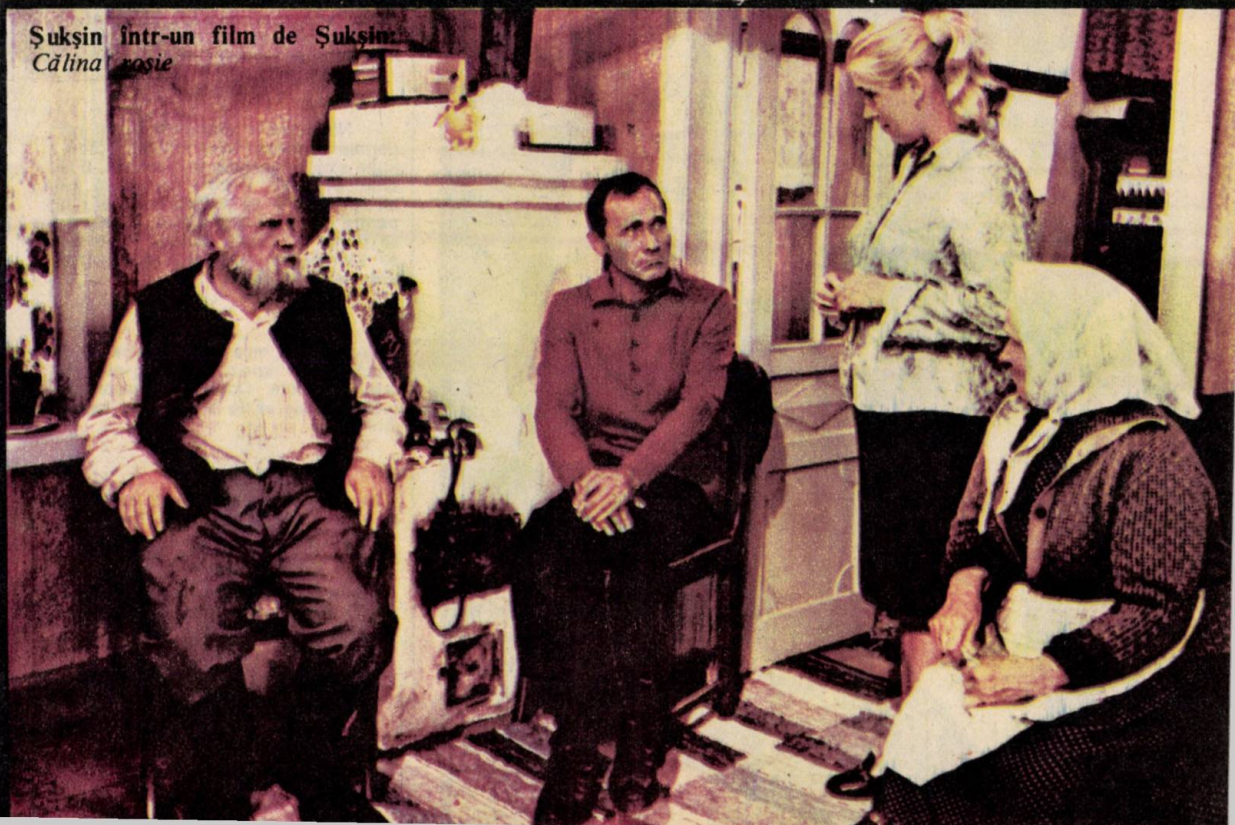
negativ. Eu doresc ca eroii noștri, ca oamenii noștri, să nu se piardă din cauza acestei năpustiri a tehnicii, să nu se piardă și să exploateze mai des, pentru rezolvarea problemelor, într-o situație sau alta, forța inimii lor. Conștiința, conștiința și iar conștiința, aceasta nu trebuie să dispară! Eu, din păcate, trăind la oraș, urmăresc venirea oamenilor de la sate și văd că pierderea se produce totuși. De pildă, ei învață repede o limbă plată, încețoasă să mai vorbească cum vorbeau

la ei în sat — frumos, elastic, muzical, cu un anume specific. Dar un om lipsit de experiență crede că limba bunicilor și a bunicului este o limbă învechită și o schimbă cu plăcere cu o limbă neutră, orașenească, comună, ștearsă, neexpresivă. Simt necesitatea unui nou regim de lucru, simt că trebuie să mai urc o treaptă: să-mi însușesc și materialul urban. Pentru asta e nevoie să acumulezi oarecum o nouă înțelepciune, trebuie să pui stăpînire pe această înțelepciune, trebuie să înțelegi că orașul nu e o forță dușmănoasă că, dacă aici trăiesc mulți oameni și creează valori și scriu cărți și fac filme, asta înseamnă că nu totul e rău aici, ba mai mult, e foarte mult bine și aici. Dar, ca țăran, poate am întins prea mult de acest proces de apropiere sat-oraș, poate am fost prea precaut. Dar știu că și eroii mei în această situație se comportă tot cu precauție. Nici nu vreau să-i deranjez în această precauție: fiți atenți, alegeți mai precis, alegeți mai precis o carte bună, cunoașteți mai bine oamenii adevărați, nu greșiți... greșiți mai puțin, mai rar; nu vă încredeți prea mult în omul ultracontemporan, ultramodern, căutați mai adînc, cum puteți, voi, țăraneste... Și atunci nenorocirea că ați plecat din sat nu va fi prea mare. În suflet trebuie să vă rămîna acele forțe care să nu vă permită să îngroași rîndurile „micilor burghezi” de la oraș.

Comportarea cinematografică

Mă gîndesc deseori cum să facem ca să distrugem modalitatea de a juca în film la comandă? Să nu mai fie așa: umblă, umblă, apropie-te de locul fixat și spune-ți replica. Cum să

Șukșin într-un film de Șukșin:
Călina roșie



organizăm „comportarea cinematografică” în cinema? Aici ne sufocă dependența de tehnică, și operatorii trebuie să găsească punctul de filmare, și actorul trebuie să iasă în prim-plan, și privirea trebuie să fie neapărat îndreptată spre partener. Dacă am putea dărma această normă de comportare plictisitoare, de o parte și de alta a camerei de luat vederi! Dar e ușor de spus. Deocamdată tehnica ne încâtușează. Dar tot tehnica ne va descătușa cândva. Și încă un gând, care de asemenea nu prezintă nici un risc: oare nu au apărut în ultima vreme prea mulți actori plini de farmec? Dar să mă înțelegeți bine. Farmecul omenesc nu trezește în nimeni nici un fel de protest. Dar nu cumva am început să cedăm pozițiile autentice în artă? Nu subapreciem oare însăși profesia actorului? Acest pericol l-am intuit mai ales în filmele de televiziune. Pentru că teleastii trebuie să lucreze repede, aleg, de regulă, un drum bătătorit, verificat, aleg actori „cu farmec”, numai să lăsa totul repede și fără greutate. Or, farmecul elimină, dintr-o dată, multe probleme și de aceea e periculos. Mă înfricoșează acel zid care se înalță între actorul care își etalează farmecul și spectator. Spectatorul încetează să creadă în ceea ce vede și urmărește nu viața de pe ecran, nu acea viață pe care o cunoști, ci alta, unde trăiesc oameni extrem de frumoși, plini de farmec și trăiesc ușor și frumos. Unii privesc cu un zîmbet, alții se enervează și se supără. Dialogul serios actor-spectator e eliminat! Vă rog să mă înțelegeți bine. Nu farmecul actorului este distrugător, ci distrugător

este faptul că farmecul lui iese înainte și acoperă restul. În plus, cu farmec sînt mulți, talenți mai puțini. Din punctul meu de vedere, atenția față de actor, faptul că te bazezi pe el în muncă e drumul direct spre spectator. Ca exemplu pot da episodul din filmul *Oamenii strâni*, cînd am îndrăgostit totalmente soarta mea și soarta filmului actorului Evgheni Lebedev.

„Actori
cu farmec
sînt mulți.
Talenți
mai puțini”

lăsîndu-l singur cu spectatorii nici mai mult nici mai puțin de 25 de minute. Actorul este aproape tot timpul în prim plan, și nimic nu-l împiedică pe spectator să-l urmărească. Recunosc, această rezolvare, de a îndrăgosti aproape toată povestirea unui singur actor, nu mi-a venit dintr-o-

dată. La început am vrut să procedez altfel. Dar mi-am dat seama că asta e din cauza neîncrederii în actor. Atunci m-am hotărît să-l încredințez totul unui singur actor.

Îmi aduc aminte de filmul american *12 oameni furioși*. Un lucru uimitor! Regizorul nu recurge la nici un fel de „construcții”, ci se bazează totalmente pe actor. Pentru un lucru atât de simplu, vă rog să mă credeți, trebuie un mare curaj. Iar rezultatul: stai în sala de vizionare pur și simplu nu ca un spectator, ci ca un participant, ca un al treisprezecelea.

Gînduri în fugă

Oamenii cu cel mai mare spirit de observație sînt copiii. Apoi — artiștii plastici.

Forma? — Forma este o formă, poți turna în ea aur, dar tot în ea poți să încheși și piftia.

Simțul critic față de tine — lată ce face pe om cu adevărat deștept. Aceiași lucruri și în artă și în literatură: dacă îți dai seama de soarta ta în mod cinstit — atunci vei face treabă bună.

— Cînd ne este rău, ne gîndim: „Undeva, cuiva îi e bine”. Cînd ne este bine, rareori ne gîndim: Undeva cuiva îi e rău!

— Logica artei și logica vieții — O, sînt două lucruri atît de diferite... Logica vieții este infinită în căile sale, logica artei este îngrădită de aprecierile morale ale oamenilor și pe deasupra de oamenii acestui timp.

— Niciodată în viața mea nu mi-am permis să trăiesc lejer, tolănit. Totdeauna sînt în tensiune și mobilizat. E și bine, e și rău. E bine pentru că nu mi-am permis să flu dărîmat; e rău pentru că încep să mă zbat, să tresar, să dorm cu pumnii strînși. Poate să se termine rău, pot să crăp dintr-o asemenea tensiune.

Toată viața mea o privesc ca pe o luptă în trei reprize: tinerețe, maturitate, bătrînețe. Două din aceste reprize trebuie să le cîștig. Una am și pierdut-o.

Nu bătrînețea este stimată ca atare, ci viața trăită. Dacă ea a fost.

Vrei să fii maestru, înmoale-ți penița în adevăr. Nu poți uimi cu nimic altceva.

Selecție și traducere
de Ana SULITEANU



Temperament
și autenticitate
(Lidia Fedoseeva Șukșina
în *Călina roșie*)

Ultima mea suflare



luis BUNUEL

Marele Buñuel a murit acum cîteva luni, la 83 de ani. Istoria filmului ar fi de neconceput fără filmele lui, fără istoria vieții lui. Acum un an apărea la Paris o carte semnată Buñuel, „Ultima mea suflare”. „Ceea ce mă frapază la cartea lui Luis — scrib colaboratorul lui Buñuel, regizorul Jean Claude Carrière — e bogăția și diversitatea acestei lungi vieți, trecind prin mai multe țări și culturi, din Evul Mediu pînă în timpurile moderne, trecind prin suprarealism, războiul din Spania, Hollywood, Mexic. O viață făcută din umor, singurătate, prietenie, imaginație... O carte minunată, din care redăm aici doar cîteva infime fragmente. Inimitabil, Buñuel avertiza: „Dacă paginile mele par confuze și plictisitoare, cer iertare. Gîndurile astea fac parte dintr-o viață, ca și detaliile frivole. Nu sînt filozof, n-am avut niciodată capacitatea de abstracție. Sper numai că am fost destul de clar. Un filozof spaniol, Jose Gaeo, mort nu demult, scria, ca toți filozofii, într-un jargon de neînțeles. Cuvla care l-a reproșat asta l-a răspuns: „Ei bine, filozofia este pentru filozofi!” Îl contrazic cu o frază a lui André Breton: „un filozof pe care nu-l înțeleg e un ticălos”. Sînt cu totul de această părere, cu toate că am oarecari dificultăți, uneori, să înțeleg ce spune Breton”.

În '72 eram la Los Angeles, cu ocazia prezentării în festival a filmului meu *Farmecul discret al burgheziei*. Am regăsit cu plăcere aleile calme din Beverly Hills, impresia de ordine și de siguranță. Într-o zi primesc o neașteptată invitație la dejun: de la Georges Cukor, pe care nu-l cunoșteam. Îl invita și pe Jean Claude Carrière, care era cu mine, și pe fiul meu Rafael, care locuia la Los Angeles. Vor mai fi, mi-a transmis, și alți cîțiva prieteni. În realitate, a fost un dejun extraordinar. Ajunși primii la magnifica reședință a lui Cukor, care ne-a primit cu căldură, am văzut mai întîi intrînd, pe jumătate cărat de un sclav negru cu o musculatură considera-

bilă, o bătrînă arătare șovăitoare, cu un petic pe un ochi, pe care l-am recunoscut a fi John Ford. Nu-l întîlnisem niciodată pînă atunci. Spre marea mea surprinză, căci credeam că nici nu știe că exist, îl văd că se așează lîngă mine pe canapea și-mi spune că e fericit să mă vadă din nou la Hollywood. Mi-a mai spus că pregătește un film, un mare western (de fapt avea să moară cîteva luni mai tîrziu). În acel moment al convorbirii am auzit pași tîrîndu-se ușor pe parchet. Mă întorc: Hitchcock intra în cameră.

**Mă emoționează
continuitatea
secretă
de la un film
la altul,
de la o țară
la alta**

rozaliu și rotund, și se rostogolea spre mine cu brațele întinse. Nici pe el nu-l cunoscusem pînă atunci, dar știam că declarase public de mai multe ori că-l plac filmele mele. M-a luat pe după gît, pe jumătate revărsat peste mine, neîncetînd să-mi vorbească despre regimul lui (mîncă foarte puțin) și mai ales despre piciorul tăiat din *Tristana*: „Oh, piciorul ăsta...” Au mai apărut apoi și William Wyler, Billy Wilder, George Stevens, Ruben Mamoulian, Robert Wise și un regizor mult mai tînăr, Robert Mulligan. Am trecut cu toții la masă, în penumbra unei imense sufragerii lumi-

nate de candelabre. În onoarea mea se ținea această ciudată reuniune de fantome, care nu se mai întîlniseră niciodată ca acum, și care toate vorbeau despre zilele bune de altădată. De la *Ben Hur* la *West Side Story*, de la *Some like it hot* la *Notorius*, de la *Diligenta* la *Giant*, cîte filme în jurul acestei mese... După masă cineva a avut ideea să cheme un fotograf să ne facă un portret de familie. Din păcate John Ford nu apare; „sclavul” lui negru a venit și l-a luat spre sfîrșitul mesei. Ne-a spus slăbit la revedere și a plecat izbindu-se de mese, ca să nu ne mai revadă niciodată. În timpul dejunului s-au ținut mai multe toasturi. George Stevens a ridicat paharul „pentru ceea ce, în ciuda diferențelor de origine și de credință, ne reunește în jurul acestei mese”. M-am ridicat și am ciocnit cu el, rămînînd cam neîncrezător cu privire la solidaritatea culturală pe care se contează întotdeauna prea mult: „frumos, l-am spus, dar am o îndoielă...” A doua zi, Fritz Lang m-a invitat să-l vizitez; fiind prea slăbit n-a putut veni la dejun la Cukor. Eu aveam 72 de ani, Fritz Lang peste 80. Ne întîlneam pentru prima oară. Am sporovăit preț de vreo oră și am avut timp să-l spun ce rol decisiv au jucat filmele lui în viața mea. Apoi, înainte de a-l părăsi, i-am cerut, ceea ce nu-mi stă în obicei — o fotografie cu dedicație. Destul de surprins, a căutat una și mi-a dedicat-o. Dar era o fotografie de la bătrînețe. L-am întrebant dacă nu are și una din anii '20, de pe vremea *Metro-polis*-ului. A găsit una și mi-a scris o magnifică dedicație. Apoi l-am părăsit și m-am întors la hotel. (...)

Nimic nedemn

Cînd sînt întrebat dacă nu regret că n-am devenit regizor hollywoodian, ca mulți alți regizori veniți din Europa, răspund că nu știu. La Hollywood, prins în sistemul american și cu mijloace materiale incomparabile săracilor bugete din Mexic, filmele mele ar fi fost cu totul altfel. Cum? Nu știu. Nu le-am făcut. În consecință nu regret nimic. Cînd sînt întrebat cum de am făcut filme atît de intere-

sante cu bugete atât de mici, răspund că pentru mine problema nu se pune așa. Nu aveam de ales. Îmi plăm povestea la suma de bani de care dispuneam. În Mexic n-am depășit niciodată 24 de zile de filmare. Știam că modestia bugetelor mele era și condiția libertății mele. Din 1949 am devenit cetățean mexican. Între 1946 și 1964 am turnat douăzeci de filme în Mexic (din totalul de 32). Mijloace reduse, salarii dintre cele mai modeste. În două rânduri am făcut cite trei filme pe an. Faptul că eram obligat să trăiesc din munca mea și să-mi întrec în familie, explică poate de ce astăzi filmele astea sînt foarte divers apreciate, ceea ce înțeleg foarte bine. Mi s-a întimplat să accept subiecte la care și să lucrez cu actori foarte nepotriviti rolului. Și totuși, am spus-o adeseori, cred că n-am turnat nici măcar o singură scenă care să fie contrară convingerilor mele, moralei mele personale. În aceste filme inegale, nimic nu mi se pare nedemn.

cut mult **Sciuscia, Umberto D. și Hoji de biciclete** (în care a reușit să facă dintr-un instrument de lucru o vedetă). Mi-au plăcut mult filmele lui Stroheim și Sternberg. Mi-a plăcut și **Comoara din Sierra Madre** a lui John Huston. Huston e un mare regizor, și un om foarte cald. În mare parte datorită lui, filmul meu **Nazarin** a fost prezentat la Cannes. Se afla în Mexic, a văzut filmul și și-a pierdut o dimineată întreagă ca să telefoneze, în legătură cu el, în Europa. Nu l-am uitat. Îmi place mult și **Wajda**. Nu l-am întâlnit niciodată, dar mai demult, la festivalul de la Cannes, el a declarat o dată în public că primele mele filme l-au trezit pofta să facă cinema. Asta îmi amintește de propria mea admirație pentru primele filme ale lui Fritz Lang, care mi-au hotărît viața. Mă emoționează ceva în această continuitate secretă de la un film la altul, de la o țară la alta. **Wajda** mi-a trimis într-o zi o carte poștală semnată „discipolul dumneavoastră”. Asta m-a

Îmi place singurătatea cu condiția ca un prieten să vină să-mi vorbească din cînd în cînd.

Imaginația

Imaginația este primul nostru privilegiu. Inexplicabilă ca și hazardul care o provoacă. Toată viața am făcut eforturi să accept fără să încerc să înțeleg imaginile presante care îmi veneau în minte. De exemplu, în timp ce turnam **Cet obscuro obiect du désir** (nn: 1977, ultimul film al lui Buñuel) i-am cerut brusc, printr-o inspirație subită, lui Fernando Ray, să ia un sac mare de lută care zăcea pe o bancă și să și-l arunce în spate. Am turnat două versiuni ale scenei: cu și fără sac. A doua zi, la proiecție, toată echipa a fost de acord că scena era mai bună cu sac. De ce? Imposibil de explicat, fără să cazi în clișeele psihanalizei. Psihatri și analiști de tot felul au scris despre filmele mele. Le mulțumesc, dar nu-l citeșc niciodată. Nu mă interesează. Aduug aici că unii, în disperare de cauză, m-au declarat inanalizabil, ca și cînd aș aparține unei alte culturi și unui alt timp, ceea ce, la urma urmelor, este foarte posibil.

Sinceritatea ca mod de viață

Detest pedanteria și jargonul. Mi s-a întimplat să rîd cu lacrimi citind unele articole din „Cahiers du Cinema”. În Mexic, fiind numit președintele onorific al unei școli de cinema, am fost invitat s-o vizitez. Mi-au fost prezentați vreo patru-cinci profesori. Printre ei, un tânăr corect îmbrăcat și înroșindu-se de timiditate. Îl întreb ce predă. Îmi răspunde: „Semnologia imaginii cloneice”. L-aș fi asasinat... „Pedantismul jargonesc”, fenomen tipic parizian, face triste ravagii în țările subdezvoltate. Este, după părerea mea, un semn de colonizare culturală. (...)

Deghizările

Ador deghizările, și asta încă din copilărie. La Madrid mă deghizam în preot și mă plimbam așa pe stradă, delict posibil de cinci ani de închi-soare. Mult mai tîrziu, în Mexic, cînd Louis Malle turna **Viva Maria**, mi-am pus o simplă perucă și m-am dus în studioul în care filma el și în care toată lumea mă cunoștea. Am dat nas în nas cu Louis Malle care nu m-a recunoscut. De altfel nu m-a recunoscut nimeni, nici tehnicienii, nici Jeanne Moreau cu care lucrasem un film, nici chiar fiul meu Jean-Louis... Deghizarea e o experiență pasionantă, pe



La „vîrsta de aur”. Los Angeles, 1972. De la stînga spre dreapta: așezați — Billy Wilder, George Stevens, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock și Ruben Mamoulian; în picioare — Robert Mulligan, William Wyler, George Kukor, Robert Wise, Jean Claude Carrière, Serge Silberman, Charles Champlin

Ce filme îmi plac?

Îmi plac **Cărțile gloriei** de Kubrick, **Roma** lui Fellini, **Crucătorul Potemkin** al lui Eisenstein, **Marea crăpelnă** de Marco Ferreri, monument hedonist, tragedie a cărnii, **Jocuri interzise** de René Clément. Mi-au plăcut mult primele filme ale lui Fritz Lang, Buster Keaton, Frații Marx. Îmi plac mult filmele lui Renoir dinainte de război și **Persona** lui Bergman. Din Fellini îmi mai plac și **La Strada**, **Noptile Cabri-rii**, **La Dolce Vita**. N-am văzut **I Viteloni** și-mi pare rău. În schimb de la **Casanova** am plecat înainte de sfîrșit. Din Vittorio de Sica — un om pe care l-am cunoscut și de care mă simțeam foarte apropiat — mi-au plă-

emoționat cu atât mai mult cu cît filmele lui mi s-au părut admirabile. Un alt cineast la filmele căruia sînt în general foarte sensibil e Carlo Saura, aragonez ca și mine, pe care îl cunosc de multă vreme (cîndva a reușit chiar să mă convingă să joc într-unul din filmele lui, un rol de călău). Nu l-am văzut ultimele două sau trei filme. De altfel nu mai văd nimic în ultima vreme.

Mă retrag încet, încet. Anul trecut am calculat că în 6 zile, deci în 144 de ore, n-am avut decît trei ore de conversație cu prietenii. Restul timpului: singurătate, reverie, un pahar cu apă sau o cafea, o amintire care mă surprinde, o imagine care mă invadează, și apoi ceva atrace după sine altceva și s-a făcut deja seară.

care o recomand din plin, pentru că ea îți permite să vezi o altă viață. (...)

Dragostea

Pe vremea tinereții noastre, dragostea ni se părea un sentiment puternic, în stare să-ți transforme viața. Doriința sexuală, care îl era inseparabilă, era însoțită de un spirit de apropiere, de cucerire, de predestinare, care trebuia să ne ridice deasupra prozaicului terestru și să ne facă dornici și capabili de lucruri mari. Una din anchetele suprarealiste cele mai celebre începea cu această întrebare: Ce speranță vă puneți în dragoste? Am răspuns: dacă iubesc, orice speranță. Dacă nu, nici una. Iubirea ne părea indispensabilă vieții, oricărei acțiuni, oricărui gând, oricărei căutări. Astăzi, dacă stau să cred ceea ce mi se povestește, se întâmplă cu dragostea ceea ce se întâmplă cu credința în Dumnezeu. E pe cale de dispariție, cel puțin în anumite medii. E considerată ca un fenomen istoric sau ca o iluzie culturală. Protestez. Noi n-am fost victimele unei iluzii. Chiar dacă pentru unii pare greu de crezut, noi, într-adevăr, am iubit.

Iubirea: un fenomen istoric?

O ultimă glumă

Înainte de a-mi da ultima suflare, îmi imaginez destul de des o ultimă glumă: să-l convoc pe vechii mei prieten, care sînt atel convinși, ca și mine. Întristați, ar lua loc în jurul patului. În acel moment să apară un preot, pe care să-l fi chemat eu. Spre stupoarea prietenilor mei, cer iertarea păcatelor, îmi fac ultima împărtășanie, mă întorc pe partea cealaltă și mor.

Dar oare mai găsești forță să glumești în momentul acela?

Un regret: să nu mai știți ce se întâmplă, să părăsești lumea aflată în plină mișcare, ca în mijlocul unui foileton. O mărturisire: în cluda urii mele față de informație, mi-ar placea să mă pot scula dintre morți la fiecare 10 ani, să mă reped pînă la un chioșc de ziare și să-mi cumpăr citeva. N-aș cere nimic mai mult. Cu ziarele sub braț, palid, prelingîndu-mă pe lîngă ziduri, m-aș întoarce în cimitir și aș citi despre dezastrele lumii, înainte de a readormi satisfăcut, la adăpostul liniștit al mormîntului.

Adaptare și traducere
de Eugenia VODĂ



Frumoasa oricărei zile
Catherine Deneuve.



Totul (?) despre Marilyn

Ce se știe de 21 de ani încoace: că a fost găsită, într-un sfârșit de august, în patul ei, moartă. Ce nu se mai știe? Că ceva, în ultima clipă, a agățat-o de viață: firul telefonului al cărui receptor îl ținea strâns în mână. A vrut să caute pe cineva, să-i spună ceva, i-a fost teamă de ultimul prag în ultimul moment și a vrut să ceară ajutor? Probabil că la aceste întrebări va fi greu de răspuns vreodată.

Se mai știe că vroia să doarmă, să doarmă cu orice preț. Să uite. Ce? Suferea de insomnii care o îngrozeau. În seara fatală, luase o supradoză de barbiturice, atât de mare încât ar fi dorbit și un elefant și nu s-a mai trezit. A fost un gest voit, a fost o greșită apreciere a cantității de somnifere, în disperarea ei de a-și găsi liniștea în somn? Cine știe... Se întâmpla în 1962. Scandalul care a urmat a fost enorm, pe măsura gloriei ei. Un scandal pe care Hollywood-ul îl va purta greu pe umeri, ani de-a rândul, aceasta „uzină de vise” care s-a străduit cită a putut să spele rufe murdare pe șest, ca să strălucească, să strălucească, să strălucească, chiar când diamantul fusese de mult înlocuit cu un stras.

Și viața vedetei și celebritatea au ațîțat spiritele și au adâncit misterul morții ei violente. Interpretări multiple s-au succedat fără ca vreuna să fi adus vreo lămurire suplimentară. De ce aceste speculații au fost însă atât de numeroase, o explicație există: atât procurorul care a anchetat cit și ga-

**O viață sacrificată
pe altarul unei „uzine de vise”
care produce coșmaruri**

zetarii sau scriitorii care au încercat să-i afle secretele s-au izbit de ceva cu totul inexplicabil. Marilyn Monroe văzută, într-o lungă perioadă, zilnic aproape în toate revistele, pe ecranele televizoarelor, pe cele ale cinematografele, persoana cea mai publică, deci, s-a retras în cea mai mare taină. Nu rămîne decît biografia ei și filmele pe care le-a făcut. Nimeni nu a reclamat corpul ei la morgia din Los Angeles. A re-intrat clandestin în domeniul public, aproape la groapa comună, acest panteon al celor mari și al celor mici, deopotrivă. Un lucru rămîne însă cert: uzina de vise nu este paradisul pe pămînt.

Cine a fost Marilyn Monroe?

A fost cineva pe care ea și l-a dorit, un personaj, pe care și l-a clădit cărămidă cu cărămidă, de cînd era micuța Norma Jane Baker, fata unui brutar și

a unei monteuse de film de la RKO. Pe tată nu l-a cunoscut niciodată. Mama era ne bună. Viața copilului începe ca o tînguire asemănătoare celei cu care învăluiau, pe vremuri, flășnete pe trecători la colțuri de stradă, un adevărat cîntec al mahalalelor din Los Angeles, dar care a ajuns să răsună și în piscinele californiene.

Dacă și azi chipul ei, al celei care ajunsese atît de cunoscută doar prin două inițiale: M.M. se etalează pe mari panouri la răsruce de autos-trăzi, pe saci de plastic, pe maiouri sau în vitrine, în poster-uri gigantice, este dovada victoriei ei asupra perisabilului. După ce a dispărut, a continuat să existe prin singurele lucruri pe care și le-a dorit cu ardoare și care au făcut-o fericită. Mitomania și mitul. Dacă asta se poate numi fericire, răspunsul, măcar acest răspuns, se află în modul în care a sfîrșit. Poate că a încercat să scape doar așa, de o copilărie mai mult decît ne-

fericită pe care a purtat-o ca pe o umbră veșnic legată de trupul și de sufletul ei. Puștoaica fiind, trecea de la un orfelinat la altul, era ținută de colo pînă colo, se bîlbîia, avea-deja! — însoimii. Ea care, atît de dotată pentru a trăi, cu un dram de echilibru familial ar fi devenit o femeie normală, cu toate ușile deschise spre o viață normală, această femeie, deci, a păstrat în inimă o rană niciodată cicatrizată: copilăria ratată, copilăria profund tristă.

Și-ar fi dorit un tată, l-a căutat mereu, Clark Gable pe care și l-a visat în acest rol de viață și cu care a ajuns în sfîrșit să joace în filmul *Misfits*, a murit cîteva săptămîni după turnare. Această veșnică debusolare a marcat-o mai mult decît și-a închipuit chiar ea însăși.

Vampa fragilă

Mitul își înfige rădăcinile în realitate. Este firul de telefon care leagă raic, realitatea de speranță. Poate de aceea succesul Marilynnei la adolescenții americani de azi își găsește sursele în fragilitatea starului. Copiii o înțeleg. Ei simt întotdeauna slăbiciunea ei — surprinzătoare altfel — pe care o recunosc ca fiind a lor. Povestea vedetei este, de fapt, povestea unei femei americane care nu are deloc, dar absolut deloc, încredere în ea.

La vîrsta de 3 ani este pe jumătate strangulată de un „apucac”. La 6 ani, un prieten al mamei ei — băiat frumos și fermecător! — încearcă să o violeze. La 16 ani se mărită; „Nu-mi ține nici de cald, nici de rece”, va spune ea mai tîrziu. La 18 ani divorțează, pentru că a găsit un „job” mai bun decît să stea acasă să frece crătile. Ne aflăm în plin război mondial. Un fotoreporter de front o reperează și o transformă, prin fotografiile pe care le face, într-un „remontant” moral al soldaților. Cîștigă 150 de dolari pe săptămînă. Este apoi pin-up-ul cel mai agătat pe pereți, este numită „Doamna aruncătoare de flăcări” sau „Fata care ar dezgheța și Alaska”. Fox, una dintre cele mai en vogue companii ale Hollywood-ului, o remarcă și-i oferă un contract modest. Plătita fiind mai bine, își permite să ia lecții de dicție, de dans și de cînt. Dar ce nu știe ea, este că se află în „dulpul cu blonde”. Sînt pe lîngă ea încă 18 blonde cu nuri care capătă același salariu săptămînal. După ce dă o probă, lată, în sfîrșit, primul rol în cinema. Nu va fi însă niciodată văzută în acest film, pentru că la montaj regizorul a tăiat unica scenă în care apărea ea. Îi vor trebui încă doi ani ca să pună mina pe un alt contract cu Fox. De data asta, plătita lunar. Înconștient, dar sigur din instinct, ea își va construi personajul pe care publicul îl cere. De fapt, îl cer distribuitorii. Anii trec, și companiile cinematografice se tem că o anumită fotografie a vedetei, goală pe o catifea roșie, fotografie făcută cînd avea 20 de ani și aproape că murea de foame, să nu-i dăuneze carierei, acum în plină ascensiune. Pentru că acum este celebră. Atunci însă, îi pozase fotografului Tom Kelley pentru 50 de dolari. Clîșeul s-a vîndut cu 900 de dolari unui tipograf care l-a reproduș pe calendar și a cîștigat frumușica sumă

de 750 000 de dolari. Marilyn a refuzat întotdeauna să dezmintă și a recunoscut totul: „Bineînțeles că am pozat. Mi-era foame.” Că negativele vor fi găsite și distruse sau ba, ei puțin îi păsa!

Se bate, în schimb, să obțină bani mai mulți pentru că Fox a angajat-o cu contract pe șapte ani. Or, deși popularitatea ei crește de la film, la film de la *Niagara* la *7 ani de gîndire*, trecînd prin *Cum să te măriti cu un miliardar?* remunerațiile ei rămîn aceleași. Anecdota care circula atunci luată dintr-un interviu acordat revistei „Life”, mărturisește consternarea ei: „Mi-aduc aminte cînd am căpătat rolul din *Bărbații preferă blondele*. Jane Russell era bruna iar eu blondă. Ea a luat 200 000 de dolari și eu cei 2 000 de dolari pe lună. N-aveam dreptul nici la o cabină. Excedată, am sfîrșit prin a spune: „Uite ce-i, în fond eu sînt blondă, și voi turnați filmul *Bărbații preferă blondele*! Pentru că toată lumea nu uita să-mi amintească că nu sînt o vedetă le-am răspuns: Foarte bine, nu știu ce sînt, dar în orice caz știu că sînt blondă...”

Femeia frustrată

Critica s-a arătat nu o dată, neînduplecată față de ea. Totdeauna l-a fost remarcat fizicul, niciodată jocul. Ea ar fi dorit să-i fie recunoscut talentul de actriță nu „sex-simbolul” de care se săturase, dar de care ar fi fost acum imposibil să se mai dezbrace. După premiera filmului *Draga mea, simt cum înlînesc* cu Cary Grant, unde juca rolul unei secrete, un critic declara: „Marilyn Monroe poate să joace mai prost decît oricare blondă pe care o vedem zilnic pe ecran”. Ca să se consoleze de avatarurile succesului, ea începe să se îndoape cu tranchilizante, să alerge pe la psihanalizi. În timp ce publicul masculin și-o imaginează pe un pat, ea preferă divanul incomod al adepților doctorului Freud. Din declarațiile ei din acea vreme: „M-am săturat să fiu doar un chip și un trup. Vreau să demonstrez și ce sînt în stare să joc”. Un lucru e sigur, și — aparent doar paradoxal: — niciodată nu va fi o răsfatată. De două ori va pierde sarcina, ea dorindu-și cu ardore un copil. Acest lucru va agrava vidul din jurul ei, va agrava sentimentul de frustrare și de hău în care a trăit întotdeauna. Cele două căsătorii (fără a mai vorbi, de prima, foarte episodică, cînd s-a măritat să scape de orfelinat) n-au fost o reușită. Cu Joe Di Maggio, celebrul campion de base-ball, totul n-a fost decît o continuă partidă de-a v-ați ascunselea. El vroia ca ea să abandoneze scena, să stea acasă, să facă pizza și să pregătească spaghetti. Nu era cu puțință! Cu Arthur Miller, unul dintre cei mai gravi dramaturgi de pe Broadway, ea a trecut pe lîngă acordul major. Dar și de astădată, în afara de filmul *Misfits* pentru care Miller a scris scenariul, colaborarea dintre ei a fost dificilă. Nu se mai vorbea despre el în nici-o revistă de specialitate. Toate se ocupau numai de ea. Arthur Miller nu

era înzestrat să devină și să rămînă „domnul Marilyn” de unde „căderea” love-story-ului lor. Cum ea era mereu în căutarea unui tată, el a sfătuit-o, nu fără cinism, să se arunce în brațele de piatră ale statuii lui Abraham Lincoln.

Fotografie de tip reclamă, atît de dragă făcătorilor (și distrugătorilor) de vedete



Victima propriului ei mit

Nu e bine, e chiar păcat, dar se pare că oamenii cei mai dotați doresc adesea să devină contrariul a ceea ce de fapt sînt. Junii primi aspiră să scrie opera lui Shakespeare iar Marilyn Monroe, ea, se vedea în vis, în pielea unei austere licențiate în litere. Dar cine oare e mulțumit de (și cu) soarta lui? Spuneți-le femeilor frumoase că sînt inteligente și veți observa ce plăcere imensă le veți face! Există în frumusețea care se duce, în pielea care se fanează, ceva dramatic. Timpul nu te fură doar, el este necruțător. Cine o recunoaște azi pe Greta Garbo, pe Divina, pe stradă? Or, M. M. era terorizată, obsedată de imaginea acesteia. Acasă, citea puțin, nu asculta radio, nu se uita la televizor. Adesea era melancolică, suferea de „spleen”. Două lucruri în apartamentul ei îți rețineau atenția. Mai întii oglinzile. Un fel de Palais des Glaces care îi răsfrîngea chipul din toate direcțiile, în toate felurile. Apoi garderoba. Imensă. Enormă. Gigantică. Nici nu mai știa ce să pună pe ea. De fiecare dată cînd trebuia să se îmbrace, intra în panică. De aici și cele-

Marilyn la 36 de ani.
Suferindă,
nu mai izbuteste
să termine filmările.
Fotografia reprezintă
una din secvențele
ultimului ei film,
intitulat, simbolic parcă,
Ceva, undeva,
trebuie să plesnească...



Dorea să cînte, dorea să danseze, dorea mai ales să joace ca nimeni alta. A rămas în amintirea tuturor doar ca: „cea mai frumoasă femeie a Americii” (titlu pe care Hollywoodul îl acordă, cel puțin o dată pe an, unor frumuseți de care apoi nimeni nu-și mai amintește. Și în primul rînd, nu-și mai amintește Hollywoodul)



brele ei întirzii la toate întîlnirile. De ce păstrase oare pulovărul albastru deschis care i-a purtat noroc cînd a încheiat primul contract sau taiorul — tot bleu — mascotă pe care i-a purtat ca să cîneze cu Di Maggio într-un birt italianesc? Nu avea încredere în ea. Acesta este leit-motivul întregii sale vieți. Era Marilyn Monroe, faimoasa M.M. de pe toate gadgeturile și ea știa asta, dar nu izbutea să se liniștească. Încea să se cădere, anevole, scriș-nind din dinți de durere, către mitul pe care și l-a cizelat, tot ea, cu atîta migală. Titlul ultimului ei film, *Ceva, undeva, o să plesnească* apare în lumina tamisată a sfîrșitului ei brutal, ca un simbol. Pentru acest ultim film n-a izbutit să turneze decît jumătate din scenele pe care le avea de jucat iar producătorii, furioși că se îndreaptă spre faliment, o strîngeau din ce în ce mai mult în plasa lor de fier. Ei și?

Eternul copil

De 21 de ani i se publică memoriile care mai de care mai abracadabrante. Imaginare. I se pun în cîrcă pseudo-reflexii. Toți încearcă să afle care dintre: președintele Kennedy (cărui i-a cîntat „La mulți ani” în fața a 17 000 de persoane la Madison Square Garden) sau Yves Montand, sau Frank Sinatra, sau fotoreporterul Milton Greene a fost „alesul” într-un moment sau altul al vieții ei. Discreția Marilyn ei îi face cîinste. În noaptea morții sale, ea nu purta ca unic veșmînt, cum s-a scris de atîtea ori, faimosul parfum Chanel 5. Nu! Cu telefonul în mînă (instrumentul ei prefe-

rat) ea a fost găsită într-o foarte decentă cămașă de noapte ca o fetiță de 16 ani.

Scritorul Truman Capote o întâlnea adesea și se duceau să bea un pahar de șampanie împreună la câte un bar din apropiere. Despre ce vorbeau? Despre ea, firește!

— Ce ai să mai scrii despre mine, pentru cititorii tăi? Că sînt o bețivă, o ratată?

— Poate. Dar am să mai spun că...

— Ce? Nu te aud bine...

— Am să mai spun că ești un copil radios.

Maurice Ronet — nici el azi nu mai este printre noi — i-a rezumat viața într-o frază lapidară: „Ea a vrut să joace bine, dar viața i-a jucat un rănghiu”.

acasă, la Bretwood.

Gura lumii slobodă! Oricum, mitul nu s-a stins. Supraviețuiește după 21 de ani, chiar dacă nu în nuanțele rozului celui mai diafan. Spuneam la început ce se știe. După ce s-a întors pe față și pe dos tot ce s-a putut afla despre această femeie, ajunsă star, vedetă, number-one-ul cinematografului mondial și rămasă nefericită pînă la capăt, acum lată că se speculează ce nu se știe. De aici înainte, vor apare, probabil, mereu alte cerneli roșii misterioase, alte căsătorii morganatice, altele și alte pretexte de a ațîța opinia publică care nu se decide să pună, în sfîrșit, o lăspede pe mormîntul unei biete femei care nu a vrut decît să fie, măcar și puțin, iubită. Adulată a fost. Un mit a fost. Dar o femeie iubită? Iată încă o întrebare

rămasă fără răspuns. Iată încă ceva ce probabil nu se va ști și care ni se pare mult mai important decît dacă, da sau ba, există „carnetul roșu”. Și dacă există? Ce-i cu asta! Iar dacă nu există? Ce contează! În mod obiectiv, importă verdictul procurorului din Los Angeles. Subiectiv, să contăm pe discreția celei mai devorate de indiscreție vedetă a cinematografului, de pînă și de după Greta Garbo. Divina există, dar n-o mai recunoaște nimeni. A izbutit, la 36 de ani, să fugă, să scape, să se salveze de curiozitatea maladivă a celor pe care nu-i doare capul de-ale lor. Ea, Divina, a izbutit acest lucru, trăind. Murind, tot la 36 de ani, Marilyn nu a mai avut cum să se apere.

Adaptare și traducere
de Rodica LIPATTI

După 20 de ani...

La sfîrșitul lunii decembrie 1982, la peste 20 de ani de la moartea Marilyn Monroe, procurorul districtului din Los Angeles, John Van de Kamp, anunță oficial că starul anilor '50 a murit de o „overdoză de barbiturice, luate din greșeală sau voluntar”. Această declarație tardivă nu a fost de ajuns ca să pună stavilă rumorilor, bârfelor și diferitelor mărturii care încercau să dovedească — ce anume? — că nefericita Marilyn a fost asasinată. Asasinată cînd de CIA, cînd de Mafia. Autopsia, după spusele unora, nu ar fi decelat urme de barbiturice în stomac. După părerea altora, ea era încă în viață cînd a fost găsită și abia apoi ucisă cu o injecție hipodermică de către un medic necunoscut. În decursul anilor, alte indicii, alte mărturii, au lărgit cîmpul ipotezelor. În ultimele luni ale anului 1982, bomba care s-a lansat a constatat într-un așa-zis „carnet roșu” ce l-ar fi ținut actrița la zi, știre care a asmuțit din nou opinia publică. Ceea ce este de presupus că se și urmărea. În acest carnet, starul, se spune — ar fi notat rendez-vous-urile și confidențele importanțelor personalități politice pe care ea le-ar fi cunoscut sau nu mai puțin importanțele „personalități” ale Mafiei. Deci, adevărate secrete de stat! Din acest moment, o veritabilă cursă după acest carnet a mobilizat presa californiană.

Un colecționar anonim oferă 100 000 de dolari pentru misteriosul „carnet roșu”. De aici, o goană a detectivilor de tot soiul și a ziaristilor întru aflarea lui (a carnetului, dar și a colecționarului). Alt zvon încerca să acrediteze ideea că o conspirație țeșută sus, sus, sus de tot, ar fi pus capăt în mod brutal carierei vedetei. Detectivul Speriglio, unul dintre cei mai înverșunați căutători ai carnetului declară: „Mi s-au comunicat pînă acum 39 de locuri unde s-ar afla acest faimos carnet”. Un ziarist pretinde că o căsătorie secretă a starului care ar fi avut loc în 1952, la Tihuana, ar fi fost anulată din ordinul producătorului Darryl Zanuck. Altul declară: „În ziua morții sale, ea ar fi trebuit să țină o conferință de presă care să dea în vileag conținutul carnetului”. Ba unul a și jurat că știe precis că Marilyn Monroe a fost înăbușită în afara teritoriului Californiei și abia apoi adusă la ea

Melancolia și tristețea „cele mai fericite femei din lume”





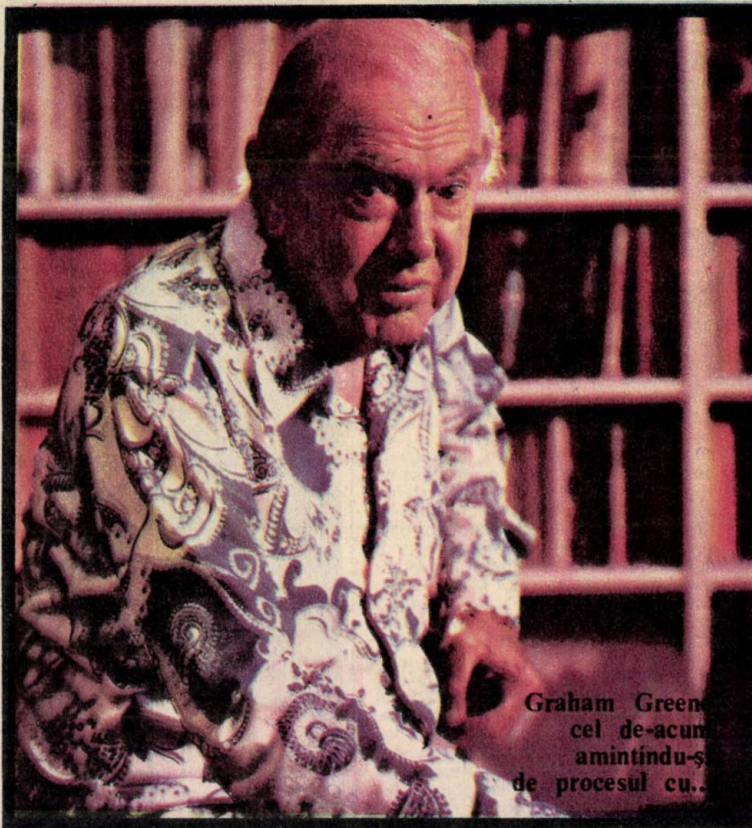
Graham Greene: o tentativă de evadare

„La 78 de ani mă trezesc în fiecare dimineață cu același optimism. Nu mi-e frică de moarte, mă tem să nu trăiesc prea mult”, declara, cu cîteva luni în urmă, **Graham Greene**.

Explicit sau implicit un scriitor își mărturisește trecerea prin epocă, prin operă. Romanele lui Graham Greene, peste 30 la număr, au așezat oglinda ficțiunii pe multe din realitățile acestui agitat secol. Greene avea zece ani cînd a izbucnit primul război mondial și din adolescență scriitorul nu a încetat să se simtă implicat în partitura epocii. Fie că s-a exprimat în genul popular al polițierului, fie că s-a depărtat de literatura-divertisment apropiindu-se de romanul-de-idee, Graham Greene a așezat întotdeauna în centrul operei sale ceea ce el a numit „Importanța actului omnesc”. În ambele genuri romancierul s-a bucurat de un real și constant succes de librărie. Iar în calitate de scenarist (multe dintre romanele și povestirile sale au fost ecranizate de Alexander Korda, Carol Reed, Fritz Lang, John Ford, Joseph Mankiewicz, George Cukor) s-a bucurat și de succesul de public. Mai puțin cunoscută astăzi este activitatea sa de critic. În rolul de critic literar, el a fost considerat alături de scriitori ca Henry James, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, John Foster, Robert Penn Warren, printre „criticii care merită atenție, deoarece sînt artiști creatori” (George Samson). Experiența sa de critic cinematografic și poate chiar cea de scenarist sînt mai puțin cunoscute. Iată de ce am selectat pentru cititorii noștri din volumul autobiografic „Ways of Escape” — „Căi de evadare” (primul volum apărut în 1980 și ultimul în vara 1983) — **dialogul lui Greene cu lumea filmului** Dincolo de aspectele anecdotice, dialogul lasă să se întrevadă condiția criticului și a scenaristului în relația întotdeauna divergent-convergentă dintre critic-producător, scenarist-regizor. În deschiderea volumului Graham Greene ne spune: „Nu am avut intenția să-mi fac un autoportret. Las portretul meu pe seama prietenilor și a dușmanilor mei, din 1929 și pînă azi este o lungă viață de muncă...” La această viață Graham Greene a simțit nevoia să privească ca scriitor și ca cineast. Să-l urmărim.

Să vezi, timp de patru ani și jumătate citeva filme pe săptămînă! Nici acum nu pot crede că în îndepărtatii ani '30 am ales, nesilit de nimeni, o asemenea viață. Să vezi peste 400 de

cartoane lucioase, cu litere aurii, invitațiile la spectacolele pentru presă care aveau loc, firește, tocmai în dimineața cînd eu ar fi trebuit să mă aflu la masa de scris. Acele dimineați



Graham Greene
cel de-acum
amintindu-și
de procesul cu...

filme dintr-o glumă. Și cred că numărul lor ar fi putut fi și mai mare dacă nu aș fi fost urmărit în aceeași perioadă și de alte citeva obsesii. Pe masa mea de lucru așteptau să fie scrise patru romane și o carte de călătorii care mă mai țineau departe de „casa plăcerilor” cum numeam eu acele cinematografe londoneze extravagante și ultraelegante cum nu cred să mai existe azi. Cum am putut eu scrie acele cronici de film? Și totuși îmi amintesc cum deschideam într-o stare de nerăbdătoare anticipație pileurile înăuntrul cărora se aflau pe

„de cinema” erau însă pentru mine o scăpare din chinurile construcției capitolului VI sau ale unui personaj secundar care refuza cu încăpăținare să prindă viața! Era o evadare de o oră și jumătate din acea melancolie care pune inexorabil stăpînire pe romancier, după ce, prea multe luni în șir, a trăit doar cu închipuirea sa.

Ideea să mă fac critic de film mi-a venit la un cocteil, după ce băusem un al treilea pahar de Martini. Vorbeam cu Derek Vershoye, redactorul șef al rubricii literare de la „The Spectator”; reputata revistă neglijase

până atunci filmul. Eu m-am oferit să umplu acest gol. Gîndind că, dacă s-ar accepta propunerea, ar fi pentru mine un exercițiu agreabil pentru cîteva săptămîni. Nici nu-mi trecea prin cap că l-aș fi putut continua cu plăcere patru ani și jumătate și că o să-i pun capăt numai din pricina izbucnirii unui război mondial. Pînă deunăzi, cînd mi-am revăzut însemnările, eram convins că ultima cronică a fost la *Tj-nărul Lincoln*. Dacă azi articolul meu pare cam distrat este pentru că abia mă așezasem să-l scriu în dimineața zilei de 3 septembrie 1939, cînd deasupra Londrei a răsunat prima sirenă de alarmă. Am lăsat de o parte cronică începută pentru a privi pe fereastra apartamentului meu din Hampstead. Notasem: O femeie trece cu cîinele de leșă și se oprește lîngă felinar... Numai cînd s-a făcut auzită sirena de încetare a bombardamentului m-am întors la Henry Fonda.

montaj. Îmi amintesc cum am fost cu totul îngrozit de apariția sonorului — îmi părea sfîrșitul filmului de artă, tot așa cum, mai tîrziu, am privit culoarea cu o justificată suspiciune. „Tehnicolorul, scriam în 1935, desfigurează obrazul femeilor tinere sau bătrîne; toate au fețele sănătoase, ru-mene, bătute de vînt”. Oricît de curios ar părea, un film polițist, cu totul oarecare, cu Chester Morris, m-a convertit la sonor. Pentru prima dată în acest film am devenit sensibil la selecția sunetelor. Pînă atunci toți pantofii scîrțiau și toate clanțele trosneau. Notasem de asemenea că, tot un film dat uitării, *Becky Sharp*, îmi dăduse o anume încredere în culoare. Recitind aceste cronici vechi de mai bine de patru decenii, constat că multe din rezervele mele de atunci s-au risipit. Una dintre ele se referea la Greta Garbo. O comparasem cu un frumos armăsar arab. Altele, dimpo-

sihologice lăsate la voia întîmplării nu însemnau nimic, nu duceau la nimic.”

Anii '30 au fost și anii filmelor biografice respectabile. Rhodes, Zola, Pasteur, Parnell deveniseră eroi de film. — Au fost și anii istoriilor romănate care, văzute de un Cecil B. de Mille, căpătau puțin haz (Richard Inimă de Leu, de pildă, se căsătorește după ritul bisericii anglicane). În ceea ce mă privește, preferam westernurile, polițierurile, farsele, oricum filmele sincere comerciale. Și sînt bucuros că în cronică un film comercial, azi uitat, salutăm cu multă căldură o nouă stea: Ingrid Bergman. Scrisesem atunci: „Ce stea și-a mai făcut pînă acum intrarea pe scena internațională cu lumina reflectorului pusă drept pe virful nasului?”

Riscurile profesiei de critic

Profesiunea de critic nu era, cum

„Am încercat
să evadez
din închisoarea
romancierului,
scriind
pentru cinema.
Acum,
privind în urmă,
mi-am dat seama
că nu am făcut
decît să cad
înt-o altă
capcană”

s-ar putea crede, lipsită de riscuri. De multe ori am deschis cite un plic pentru a găsi înăuntru... Înjurături. O dată, am fost convins, deși poate greșit, că erau înjurături aristocratice. Cu puțin timp în urmă, luasem peste picior, într-un mod necruțător, un marchiz francez, autorul unui documentar în care își atribuisese un rol eroic. Trezeci de ani mai tîrziu, la Paris la un dineu în lumea bună, am fost așezat față în față chiar cu marchizul cu pricina. Am fost vrăjit de conversația lui. Ardeam de nerăbdare să-l întreb adevărul, dar locul unde ne aflam m-a

trivă, mi se par și azi justificate. De pildă, mă lîrta lipsa simțului realității la Hitchcock. Indiferent de ce ar putea spune Truffaut, îmi părea de neiertat cum a putut strica filmul *39 de trepte*. Cred și azi că aveam dreptate cînd scriam: „Filmele lui Hitchcock se compun dintr-o serie de situații mărunț melodramatice: nasturele asasinului căzut pe o masă de joc de cărți, mîinile organistului ucis prelungind notele în biserică goală... Toate aceste situații construite cu rutină nu țineau seama de incongruențele situațiilor, sau de absurditățile

Shirley Temple
cea de altădată.

Dar nu la „The Spectator” mi-am făcut debutul de critic de film. Pe cînd eram student la Oxford, m-am autopropus cronicar titular la revista il-literară trimestrială „Oxford Outlook”, pe care o editam tot eu. *Umbre amenințătoare, Ceață de toamnă, Studentul praghez*, sînt filme mute din anii '20 din care îmi amintesc și azi se-vente întregi. Eram pe atunci un cititor pasionat al publicației „Close Up” (Prim-plan), editată undeva într-un castel din Elveția. Marc Allégret era corespondentul de la Paris, iar Pudovkin semna articole despre

descurajat. Înjurăturile au rămas un mister.

Apoi a fost procesul cu Shirley Temple. Cronica mea la *Wee Willie Winkle* a declanșat tot scandalul și a pus pe foc studiourile „20th Century Fox”. Din motive bine întemeiate nu o mai am. O pusesem într-o ramă și o agățasem în camera de baie. A stat acolo până când o bombă a dărâmat zidul și odată cu ea a pulverizat textul meu prin care acuzam studiourile amintite de a fi folosit pe Miss Temple în scopuri imorale. Sugerasesem că Miss Temple practica o cochetărie provocatoare pentru a atrage bărbaii. Judecătorul șef, lordul Hewart, a trimis dosarul directorului procuraturii, în așa fel încît, de atunci, figurez și eu în dosarele Scotland Yard-ului. Procesul s-a judecat la 22 martie 1938 în absența mea. A doua zi ziarul „Times” relatează audierile la rubrica juridică: „Înaltă curte de justiție, verdictul în acțiunea intentată de Shirley Jane Temple, actrița copil și de Stu-

„Scriitorul
trebuie să fie
întotdeauna
de partea
victimelor”

Aventurile profesiei de
scenarist

De la critica de film la scenariu nu
era decât un pas. Nici profesia de

mă întorc în opt săptămîni cu scenariul scris. A fost cel mai prost și mai lipsit de succes film al lui Korda. Îmi amintesc azi doar titlul: *Papagalul verde*, dar așa a început prietenia noastră care a durat și sport pînă la moartea sa, în ciuda cronicilor mele nefavorabile. Nu am cunoscut niciodată un om mai lipsit de răutate și de ranchiună. Mă gîndesc întotdeauna la Korda cu imensă afecțiune, cu dragoste chiar, ca la singurul producător de film dintre toți cîți am cunoscut cu care puteai sta de vorbă zile și nopți fără să te plictisești și fără să pomești vreo vorbă despre cinema.

Mai tirziu, după ce războiul s-a sfîrșit, am scris alte două scenarii, pentru Korda și pentru Carol Reed — *Idolul căzut* și *Al treilea om* — sper să-l fi recompensat pentru pierderile de la primul scenariu.

Dacă aș fi rămas critic de film (una dintre cele mai dificile îndatoriri ale unui critic este de a ști pe cine să laude și pe cine să critice), mica mea experiență hollywoodiană în cheile comică ar fi avut o valoare de neprețuit. Ea m-a învățat pe pielea mea ce poate îndura un regizor de la un producător. Lui David Selznick, ajuns cel mai faimos în breasla sa pentru că produsese filmul cu cele mai mari încasări din toate timpurile *Pe aripile vîntului*, îi reveneau prin contract dreptul de distribuție în America al filmului *Al treilea om*. Tot în contract se prevedea că regizorul, respectiv Carol Reed, era obligat să-i ceară avizul cu 60 de zile înainte de începerea filmărilor. Deci Reed împreună cu mine, scenaristul, am luat drumul Vestului. Prima noastră întîlnire cu Selznick, în California, nu prevedea nimic bun. Dialogul mi-a rămas întipărit în minte, de parcă ar fi fost ieri. După un scurt salut Selznick a atacat problemele serioase:

— Nu-mi place titlul.

— Nu? Noi ne gîndeam că e foarte potrivit...

— Ascultați, băieți! Cine dracu se va duce la un film intitulat *Al treilea om*?

— E un titlu ușor de ținut minte. Selznick a clătinat din cap în sens reprobativ:

— Poți face mai mult decît atît, Graham, mi-a spus rostindu-mi numele de botez cu o ușurință pentru care nu eram deloc pregătit. Ești scriitor, și încă unul bun. Eu nu sînt scriitor. Dar tu ești. Ce pot să spun este că așa nu e bine. Sigur nu e bine. Nu pot să spun cum e bine, pentru că eu nu sînt scriitor. Dar tu ești. Aș vrea ceva de genul „Noapte la Viena”, ceva care să atragă spectatorii în sala de cinema...

— Graham și cu mine, ne vom gîndi... a întrerupt grăbit conversația Carol Reed.

Era o intervenție pe care Reed avea s-o repete foarte des în zilele următoare. Mai tirziu am aflat că în contract nu se menționase că și regizorul avea obligația să accepte punctul de vedere al lui Selznick. În zilele următoare Reed ca un adevărat fundăș a ținut piept tuturor mingilor lui.

— Nu băieți, așa nu merge, e o prostie curată.

— O prostie?, întreba Reed ulmit.

— Asta învațăți voi în școlile voastre englezești?

— Nu înțeleg, repeta Reed.

„În anii '30, într-un filmuleț azi uitat, descopeream o nouă stea: Ingrid Bergman” (aici în anii '70, alături de Liv Ullmann, în *Sonată de toamnă* de Ingmar Bergman)

diourile 20th Century Fox împotriva revistei „Night and Day”, a editorului, a tipografiei și a lui Graham Greene autorul unui articol apărut în ziua de 28 octombrie 1937.(...) Miss Temple urmează să primească despăgubiri în valoare de 2000 de lire, corporația de filme de 1000 de lire și studiourile de 500 de lire... Miss Temple este un copil de 9 ani cu o reputație internațională de artistă de cinema și a fost distribuită într-un film inspirat după o povestire de Rudyard Kipling, care nu avea nimic imoral. Daunele ce urmează a fi plătite de pîrît vor fi puse la dispoziția unor societăți de binefacere întrucît și copilul și studiourile în cauză au venituri considerabile. Înaltă curte este informată că revista „Night and Day” și-a încetat apariția, nu înainte de a fi transmis scuze publice lui Miss Temple și companiei cinematografice pentru neplăcerile create recunoscînd că nu a existat nici o justificare în cele susținute în articolul respectiv. Avocatul a cerut scuze publice din partea clientului său, d-l Greene. Editorii au transmis că nu au citit articolul înainte de apariție.

scenarist nu era scutită de riscuri, dar a trebuit să mi le asum pentru că acum aveam o soție și doi copii de întreținut, iar în urma procesului mă îndatorasem editorilor pentru ani și ani de zile. Criticaseam întotdeauna filmele lui Alexander Korda. Poate că tocmai părerile mele îl făcuseră curios să-și întîlnească adversarul, Korda a luat legătura cu agentul meu și mi-a dat întîlnire la Denham Film Studios. Cînd am rămas singuri, m-a întrebat dacă aveam vreo idee de scenariu. Nu aveam nici una, dar am început să improvizez un story polițist: dis-de-diminează, pe platforma nr.1 din gara Paddington cheul era pus-tiu, cu excepția unui bărbat în așteptarea ultimului tren din Wales. Pe sub haina de ploale se preling citeva picături de sînge...

„Și pe urmă?”, m-a întrebat Korda cu nerăbdare.

„Mi-ar lua prea mult timp să istorisesc toată povestea, dealtfel trebuie să mai lucrez la idee”.

După o jumătate de oră, păraseam studiourile cu obligația, pentru un salariu ce părea cu totul extravagant, să

— Tipul ăsta al vostru vine la Viena să-și caute prietenul. Bun. Îi găsește mort. Bun. Dar de ce nu se întoarce atunci acasă?

După ce muncisem atâtea luni la scenariu, observațiile sale mă lăssau mut. Dar Selznick clătina mereu capul sau grizonant și spunea:

— Îți spun eu băiete, e o prostie curată.

Mi-am luat inima în dinți și am început să-l susțin punctul de vedere cu o voce scăzută: „Personajul are serioase motive de răzbunare. A fost bătut la sînge de poliția militară și era îndrăgostit de iubita prietenului său”.

Selznick dădu din cap cit se poate de trist.

— Dar de ce nu se duce înainte de toate astea, acasă?

Cam așa a luat sfîrșit prima discuție. Selznick a plecat la Hollywood și noi după el. Întîlnirile aveau loc acum într-o locuință luxoasă, aproape de ocean, chiar la Santa Monica. Într-o fostă proprietate a magnatului Hearst, pusă acum la dispoziția unei actrițe. În discuțiile care au urmat, Selznick avea cîteodată dreptate. Ba descoperirea o greșeală de cronologie, ba ceva lăsat la voia întîmplării. Eu parcă uitasem în acele clipe lecția învățată în calitate de critic și anume că a pune punctele pe l era aproape inevitabil greșit și că o cronologie strictă era dușmanul vieții. Jean Cocteau teoretizase chiar „funcția poetică a greșelilor în cronologia secvențelor de film”. Una dintre secretarele lui Selznick urmărea discuțiile cu creionul gata pregătît și nota totul. Dar de cîte ori eram pe punctul să cedez, Carol Reed intervenea: „Graham și cu mine vom reflecta”.

Îmi amintesc îndeosebi ultima convorbire înainte de a ne reîntoarce în Anglia. Secretara umpluse pînă atunci patruzeci de pagini de observații. Discuția a început ca de obicei la 10,30 seara și s-a terminat către orele 4 în zorii zilei următoare. Și tot ca de fiecare dată pe drumul de întoarcere admiram răsăritul soarelui și lumina care cuprindea oceanul. Selznick mi-a spus:

— Este ceva ce nu înțeleg deloc în scenariul ăsta, Graham! Ce dracu face eroul tău... (aici urma o descriere amănunțită a unei acțiuni extraordinare despre care nu știam nimic)

— Dar nimic de felul ăsta nu se întîmplă în filmul meu!

Pentru o clipă Selznick m-a privit el mut de uimire.

— Fir-ar să fie, băieți, mă gîndeam la alt scenariu!

S-a întins pe canapea și a strivit între dinți o pilulă de amfetamină. Peste 10 minute era din nou proaspăt.

Cele patruzeci de pagini de observații au rămas nedeschise, în dosarul lui Reed. Filmul a făcut succes și cred că Selznick nu s-a mai uitat vreodată la ele. Într-adevăr cînd am revenit la New York, el m-a invitat la masă să discutăm alt proiect. — Graham, mi-a spus, am o idee mare pentru un film. E anume făcută pentru tine. Era vorba de viața Mariei Magdalena.

Am avut mare grijă să nu cumva să beau un al treilea pahar de Martini:

— Îmi pare rău, i-am răspuns, dar nu e chiar domeniul meu.

Cam așa se petreceau lucrurile în

acele zile. Acum mă gîndesc la David Selznick cu afecțiune.

Cîteva reflecții cu vocea experienței

Am regretat filmul mult cînd a apărut sonorul. Am regretat alb-negrul cînd a apărut colorul. Iar astăzi, cînd privesc filmele violente sau porno, tînjesc după anii '30, după un Cecil B. de Mille și Cruciații săi, tînjesc după acele zile cînd totul părea posibil.

În ceea ce mă privește îmi este imposibil să scriu un scenariu înainte de a fi scris povestirea. Un film se sprijină pe ceva mai mult decît pe un simplu conflict, el depinde de pregnanța caracterizărilor, de stări psihologice, de atmosferă, iar toate acestea sînt imposibil de redat în scriitura prescurtată și convențională a unui scenariu cinematografic. Ca scenarist trebuie să pornești de la un material mai vast, deși romanul este de obicei prea vast. Cea mai potrivită — nuvela *Al treilea om*, a început astfel prin a fi o povestire, deși nu am avut intenția să o public înainte să devină un scenariu. Trecerea de la o formă la alta pare întotdeauna o muncă fără sfîrșit. Îmi amintesc cum am lucrat cu Carol Reed la cronologia secvențelor. Cred că am străbătut împreună multe mîle de-a lungul covorului din biroul său interpretînd unul altuia scenele; niciodată nu am putut lucra la un film așezat pe un scaun, la un birou. Trebuia întotdeauna să mă mișc o dată cu personajele. Nimeni în afară de noi doi, nici măcar Korda, nu a luat parte la discuțiile noastre. Pentru un romancier povestirea reprezintă maximum din ceea ce poate el face cu un anume subiect și este practic imposibil să nu se simtă ofensat de flecare schimbare sugerată de regizor chiar dacă ea este necesară atunci cînd story-ul se transformă în scenariu. De aceea e nevoie de discuție.

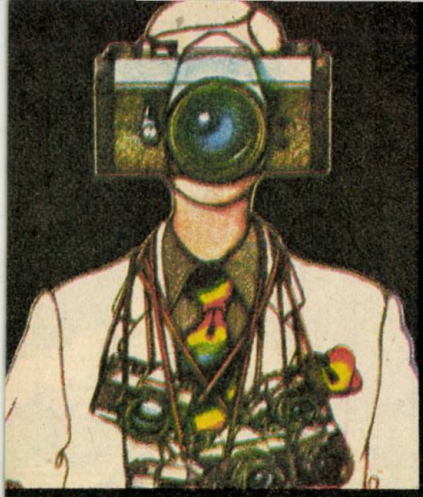
Să scrii romane nu devine mai ușor o dată cu practica profesiei. Descoperirea treptată de către fiecare scriitor, a metodelor sale individuale, poate fi pasionantă, dar vine o vreme cînd, ajuns la jumătatea drumului, îți dai seama că nu mai stăpînești tu metoda, ci ai devenit prizonierul ei. Atunci o mare plictiseală pune stăpînire pe tine. Îți pare că ai mai scris odată totul. Devii mai circumspect la criticile favorabile decît la cele potrivnice, cele care îți descriu cu o răbdare minuțioasă modelul neschimbat. Dacă scriitorul ar avea puterea să dea uitării propriile cărți o dată puse în circulație, criticii îi vor aminti că tema asta își are originile cu 10 ani în urmă, că umorul atît de spontan a mai fost întrebuintat întocmai cu 20 de ani în urmă într-un pasaj, care... etc. etc.

Am încercat să evadesc din această închisoare a romancierului scriind pentru cinema. Acum, privind în urmă, îmi dau seama că nu am făcut decît să cad într-o altă capcană.

Adaptare și
traducere de Adina DARIAN

„Întotdeauna mi-au plăcut filmele sincere comerciale!” (Rita Hayworth în *Zeita dansului*)





Ustinov față în față cu Ustinov

Figură pitorească a ecranului internațional, Peter Ustinov — depozitar actor, regizor de teatru și de cinema, scriitor, dramaturg de succes, dar și rector al Universității din Dundee și membru activ al UNICEF — a publicat și un volum autobiografic, redactat așa cum era de așteptat din partea acestui original personaj, într-un stil cu totul particular. Autorul dialoghează cu sine însuși: *Dear Me* se adresează ei lui însuși în limba engleză, ceea ce pentru francezi se poate traduce prin „Cher moi” iar pe românește ar putea fi *Dragul meu eu*. Acest dialog — deseori scriitor și plin de interes pentru oricine, se interesează nu numai de viața artei, ci și de arte vieții unor personaje ilustre — parcurge cu alerte informații surprinzătoare privind originea sa complicată (franco-ruso-etio-piană), copilăria dificilă în preajma unor părinți excentrici, viața aventuroasă din timpul războiului, debutul în teatru, în fine cariera internațională, care l-a purtat de la Paris la Hollywood, la Londra, la Roma. În cursul acestei cariere l-a cunoscut și pe Laurence Olivier, Charles Laughton, Fred Zinnemann, Elizabeth Taylor, Richard Burton, asupra cărora emite păreri dintre cele mai personale fără a uita întotdeauna să conchidă cu obiectivitate asupra valorii și personalității lor de excepție. Paginile pe care le-am reținut pentru interesul cititorului cinefil sînt nu numai mărturia unui artist exigent cu profesunea sa, dar și confesiunea unui om care, chiar atunci cînd judecă cu părtinire, o face cu dragoste și respect pentru cei care l-au acceptat prietenia. Iată deci în dialog cu sine însuși.

Sir Olivier și Oscarul

— Cum îți se pare Laurence Olivier?

— E un actor minunat, fără îndoială. Trebuie să mărturisesc totuși că pe vremea cînd filmam împreună în *Spartacus*, cu toate că îmi încredința secrete și îmi acorda totă încrederea, iar eu făceam tot ce era posibil pentru a o merita, nu mă simțeam foarte în

largul meu în prezența sa. Avea aerul că o știe foarte bine și tot ce făcea — atunci cînd dădea dovadă de aroganță sau modestie, de duloșie sau de energie — avea scopul de a-mi atrage atenția că el știe. Atunci cînd scenele mele cu Laughton aveau o oarecare dezinvoltură, chiar extravaganță, cele pe care le turnam cu Laurence aveau mai mult caracteristicele unui duel.

Excentric,
ironic,
dar mai ales
un talent
plurivalent,
în dialog
cu sine însuși

Cînd am obținut Oscar-ul pentru „cel mai bun actor de plan secund” pentru rolul meu din *Spartacus*, Laurence mi-a trimis o telegramă mulțumindu-mi pentru a-l fi secundat așa de bine. Era bineînțeles o glumă.

Mai tîrziu, cînd candidam amîndoi la un Emmy, el pentru *Luna și 6 pence*, eu pentru *Desculț la Atena*, Academia pentru Științe și Artele Televiziunii m-a înștiințat că el trimisese o scrisoare prin care îl informa că nu poate asista la solemnitatea de acordare a premiilor și, în cazul în care devenea laureat, dorea ca eu să primesc premiul în numele său. Cum eram cam superstițios pentru acest gen de lucruri, am și pregătit un mic discurs de mulțumire în numele lui. Cîteva ore mai tîrziu, eu eram cel care primea premiul

și am pronunțat discursul pe care îl pregătisem pentru el cu cîteva mici modificări improvizate. M-am simțit obligat să dezvălui rațiunea ezitărilor mele, astfel că hohotele de ris ale publicului convertiră chiar atunci lucrurile în gluma. Serios vorbind, nu poate fi pus la îndoială locul preponderent pe care îl ocupă Laurence Olivier în istoria teatrului, cu atît mai mult cu cît celebrul său contemporan n-ar fi putut fi decît ceea ce sînt, în timp ce el ar fi putut deveni un remarcabil ambasador, un foarte important demnitar sau o redutabilă figură ecleziastică. Chiar în cele mai proaste momente ale sale, el ar fi jucat aceste roluri cu mai mult talent decît cei care le-au trăit cu adevărat.

Țigara lui Fred Zinnemann

— Nu crezi că a venit momentul să-l acorzi ei lui Fred Zinnemann locul ce i se cuvine în galeria personajelor care și-au populat cariera?

— Ba da. Australia era tot ce puteai visa mai bun pentru a te sustrage fricțiunilor vieții de familie; existența frustră și dură din timpul realizării filmului *Orizonturi fără frontiere* amintea puțin de viața ce se ducea în Lagunea străină. Regizorul Fred Zinnemann este un personaj cu o mentalitate de o puritate dezarmantă, un bărbat care nu acceptă nici un compromis, care dă ascultare fără încetare unei voci interioare care se face ecoul unor chemări roșite de spiritul lui de observație și care refuză să facă un singur pas, înainte de a fi absolut sigur că prin această nu-și trădează fluxul său creator. În consecință este lent ca și un magistrat constiințios în elaborarea concluziilor.

Exercita asupra actorilor săi o autoritate rar înfîlîită la regizori, supunîndu-se ei însuși, o dată cu ceilalți, scrupulelor exprimate de un oracol ascuns în străfundurile constiinței sale. A lucra cu el era o lecție de integritate perpetuă, de muncă laborioasă. Freddie este poate un geniu, dar el se teme de acest cuvînt, îi neagă chiar existența. Freddie a realizat

Orizonturi fără frontiere, un film foarte frumos, în afara model, atât prin fond cât și formă, un western fără pocnituri dar cu probleme umane, lipsite de coloranți artificiali. Robert Mitchum era magnific în rolul unui australian, privirea sa distanță se potrivea foarte bine cu accentul foarte autentic. În timp ce Deborah Kerr degaja, ca întotdeauna, o feminitate vibrantă, mai încântătoare prin ceea ce ascundea decât prin ceea ce dădea la iveală.

Într-o zi, în cursul unei repetiții, îmi jucam scena cu țigara între buze. Pe atunci mai fuman încă. Imediat Freddie observă țigara și mi-o smulse dintre buze cu un gest nervos.

„Nu vă puteți concentra cu asta”, spuse el furios aruncînd țigara pe jos.

Eu am ridicat-o, am șters-o de praf și am pus-o din nou în gură.

„Nu-i adevărat, i-am spus, dumneavoastră nu vă puteți concentra din pricina țigării. Atunci pentru ce nu mi-ați cerut s-o sting?”

Roși. Am așteptat un moment și i-am spus:

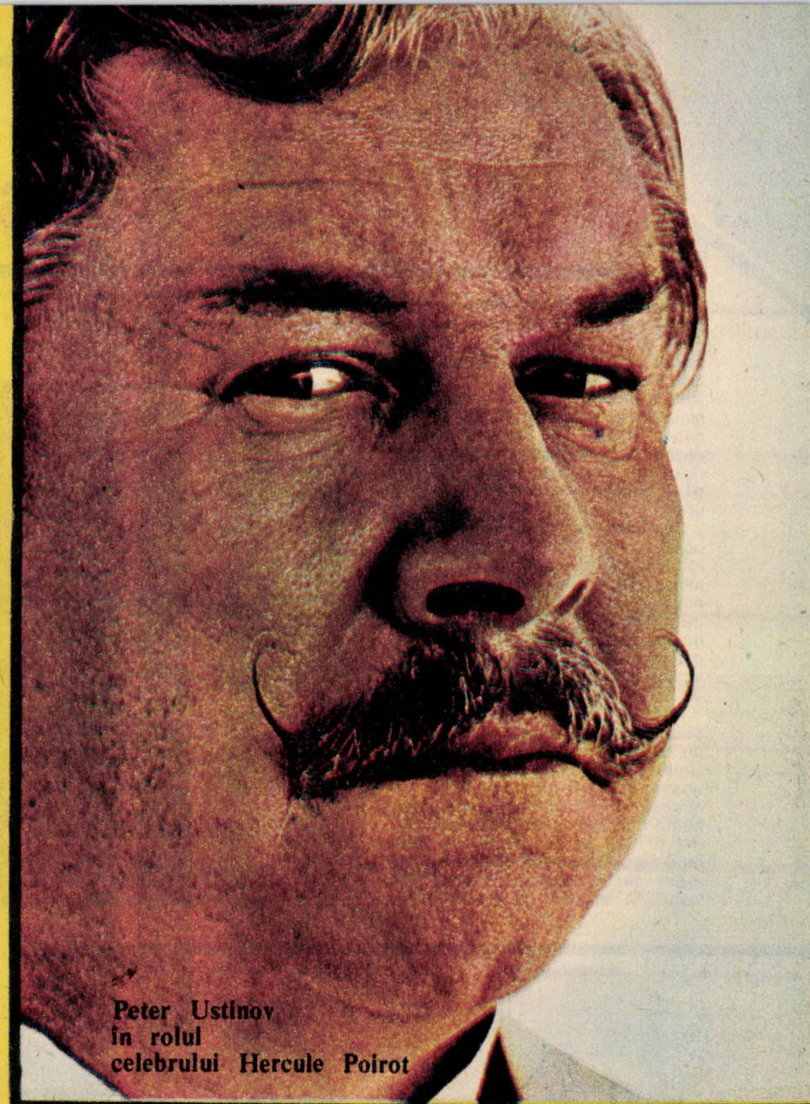
„Sigur că da, Freddie” și mi-am stins țigara.

A fost singura ciocnire între noi; deși n-a fost așa de gravă era foarte tipică pentru atmosfera de seriozitate în care evolua talentul lui Freddie. Era ceva școlăresc în maniera sa de a lucra, un fel de lecție bine sau prost făcută, care putea aduce la sfîrșitul trimestrului note bune sau proaste.

Pe platou cu Burtonii

Am luat parte la realizarea filmului lui Jules Dassin, **Topkapi**, turnat în Turcia, Grecia și Franța. Jules Dassin este un bun regizor, foarte meticolos, care posedă un simț foarte dezvoltat al umorului și care și-a consacrat întreaga carieră soției sale, Melina Mercouri. Spun acest lucru pentru a sugera că poate ar fi avut o carieră mai strălucitoare dacă nu ar fi fost atât de devotat acestui scop. Asta se întîmplă întotdeauna cred, cînd soții lucrează împreună.

Avînd ocazia să lucrez cu Burtonii, așa cum li se spune uneori, adică cu Elizabeth Taylor și Richard Burton, prima dată în filmul lui Peter Grenville, **Comedianji**, după romanul lui Graham Greene și din nou cu ocazia turnărilor unui film ciudat intitulat **Hammer-smith** a plecat, realizat de mine însumi, pot să vă asigur că prezența lor în același film, considerată de producători ca o atracție publicitară, era în fapt lipsită de mister. Scenele de dragoste, mai mult, scenele erotice între două persoane care se presupune, le trăiesc cu adevărat în intimitatea căminului lor, păreau cel puțin plătitoare pe ecran; iar dacă, din întîmplare acest cuplu traversează o criză trecătoare, scenele respective sînt mult mai mult decât plătitoare: ele sînt jucate pur și simplu profesional de către actori, și există puține lucruri mai rele decît asta. Richard e un actor excelent, care are ceva de revoltat în el, dar această imagine păleşte



Peter Ustinov
în rolul
celebrului Hercule Poirot

într-un fel în fața aceleia a omului care trăiește în opulență și bogăție. Elizabeth, care e o femeie de un instinct prodigios și o inteligență uluitoare are de asemenea nevoie de o libertate de acțiune pe care servituile superstarului le fac puțin uitate. În cele din urmă s-au despărțit; a fost probabil o lovitură grea pentru romanticii sau pur și simplu pentru cei dintre noi care îi iubim pe amîndoi, dar poate că această despărțire să fie favorabilă carierei lor.

— **Rolul pe care l-ai interpretat în Topkapi ți-a adus un Oscar.**

— Da, atinsesem vîrsta cînd ai nevoie de compensații. Am pe biroul meu doi bărbați și două femei fără sex. Aceste doamne, e vorba de două Emmy-uri, mi-au fost acordate pentru rolul lui Socrate și cel al Dr. Johnson. Cel patru împreună formează un frumos dublu mixt. Am primit apoi un al treilea Emmy pentru rolul unui bătrîn evreu, proprietarul unui magazin de delicatese în

Long Island care intră în conflict cu prejudecățile rasiale personificate de un mîndru băiat negru. Scenariul acestui foarte frumos film, poate un pic prea sentimental, aparținea lui Rod Sterling. Am interpretat de asemenea rolul unui potentat arab într-un film a cărui vedetă era Shirley MacLaine, cu care doream din tot sufletul să lucrez și cu care îmi doresc în continuare să am prilejul de a colabora. Mi-am dat apoi seama că scenariul era o farsă exagerată de groasă. Am din ca în ce mai mult impresia, văzînd un mare număr de filme și citind multe scenarii că am intrat într-un fel de perioadă de tranziție în care comedia e pe cale de dispariție. Totul e afectat, exagerat, bizar — ca și cum nu li se mai acordă oamenilor încrederea în puterea lor de a rîde.

Traducere și adaptare
de Cornel CRISTIAN

Un naș timid și cumsecade

S-a născut într-un cartier sordid de la periferia unei mari metropole, în timpul celui de-al doilea război mondial. Tatăl l-a părăsit când de-abia împlinise doi ani. A fost crescut de mamă și de bunici. De la vârsta de 16 ani a fost curier, vânzător de pantofi, supraveghetor de magazin, comisionar, culegător de fructe, hamal, lustrăglu, vânzător de ziare... În cele din urmă a ajuns faimos.

Desigur, povestea vi se pare cunoscută, ați auzit-o chiar în prea multe versiuni. Ați simțit că marea metropolă e New York-ul, ați bănuțat că periferia este Harlem-ul (nu, aici v-ați pripit puțin, omul nostru e din Bronx) și fiindcă pe coperta almanahului scrie „Cinema”, ați ghicit că faima provine de la Hollywood.

Alfredo James Pacino, căruia obișnuți să-l spuneți Al Pacino, nu dă interviuri. De ce? Crede că „interviurile astea au o forță uriașă, pe care n-am întâlnit-o niciodată în biografiile romanțate. Marion Brando, Jane Fonda, ei pot fi luați în serios. Eu nu știu încă sigur dacă pot fi, pentru că n-am făcut destule lucruri în viață”. Și adaugă, cu aceeași mo-

destie: „Dacă mor, poți scrie epitafiu meu: „De-abia începuse să-și rezolve o parte din probleme. În vreo 10 sau 15 ani ar fi

**Refuză
să dea interviuri,
dar primul
(și unicul)
său interviu
a umplut
2000 de pagini!
Un nume celebru –
Al Pacino.
Și o poreclă
din copilărie:
Actorul!**

fost fericit. Făcuse niște progrese”.

Și totuși, în mod excepțional, a primit un reporter în micul său apartament new-yorkez, printre ediții populare cu piesele lui Shakespeare și stive de scenarii. În virtutea stivei situându-se unul proaspăt, primit de la Costa Gavras, o adaptare după „Condiția umană”. Interviul a durat două săptămâni și s-a concretizat în 2000 de pagini de însemnări. Suficiente pentru o „Schită de portret” a celui pe care prietenii l-au poreclit în copilărie Actorul.

Totul a început pe când avea 14 ani. Un teatru ambulant a poposit în Bronx cu „Pescărușul”. În sală erau doar 15 spectatori. Printre ei, micul Alfredo. Piesa l-a impresionat puternic. „Să-l credităm pe Cehov cu inițierea ta?” se grăbește reporterul cu sublinierea ideilor principale. „Cehov a fost tot atât de important pentru mine ca oricare alt scriitor. Brecht, ca și Shakespeare, m-au ajutat cu adevărat în viață. De asemenea, Henry Miller, Balzac, Dostoievski. Scriitorul este totul pentru mine; fără el, eu nu exist. Deci el e mai înalt. Dar actorul culege toată faima și gloria”.

A început să joace cu succes în teatrul liceului, profesora de dramă socotindu-se îndreptățită să intervină pe lângă mama lui pentru a-l orienta spre o carieră artistică. „Teatrul e pentru copii de bani gata”, i-a răspuns mama, dar Al și-a impus voința, încercând să intre la faimosul atelier al lui Lee Strasberg. A fost respins după ce trecuse de eliminatorii. S-a mulțumit atunci cu școala de actorie Herbert Berghof, unde a avut șansa întâlnirii cu mentorul său, Charles Laughton. „Veți ajunge o stea”, i-a spus Laughton văzându-l cum coboară o scară. De bloc. Patru ani mai târziu, a reușit să intre și la Lee Strasberg. În același an cu Dustin Hoffman. Ca să-și poată plăti chiria, i-a dat o bursă de 50\$ din fondul memorial James Dean.

„Am auzit zvonul că ai fi înflăntat și tu o bursă la studioul de actorie”, încearcă reporterul să pregătească o divagație pe tema altruismului și a... „Într-adevăr, dar nu discut despre asta”, i-o taie sec, Pacino.

— „Care sînt cei trei dramaturgi preferați?” revine reporterul la stereotip. „Uitându-l pe Shakespeare: O’Neill, Cehov și Ibsen”. Dar nu poate să-l uite nici o clipă pe Shakespeare, pomenindu-l de tot atâtea ori ca pe Marlon Brando: De care îi leagă primul mare rol într-un film și, veți ve-



Un film care s-a bucurat de succes și pe ecranele noastre: *Sperietoarea* (cu Gene Hackman și Al Pacino)

dea, prima mare nedreptate care i s-a făcut. După debutul din *Penică* în *Needle Park*, a dat probe pentru *Nașul*. Exasperat de repetarea aceleiași scene la infinit, l-a rugat pe Coppola să-l spună clar dacă îl vrea sau nu în film. Coppola l-a vrut. Ca să-și poată interpreta cît mai convingător rolul, Al Pacino a petrecut cîteva zile în apropierea unor mafioți veritabili.

Rep.: „Cum ai pătruns la ei?”
A.P.: Am avut o recomandare.
Rep.: Oamenii aceia mai sînt în viață?

A.P.: N-am voie să vorbesc despre asta.”

Întîlnirea cu Brando pe platou, fisticăla anonimului în fața monstrului sacru, totul relatat cu admirația nestîrbită de decernarea premiilor Oscar: lui Brando pentru cel mai bun rol principal, lui Al Pacino pentru cel mai bun rol secundar. Amîndoi au refuzat, primul cu tam-tam, în semn de protest pentru situația indienilor. Al doilea cu discreție, considerîndu-se ofensat, pentru simplul motiv că apăruse pe ecran mai multe minute decît Marion Brando. Un refuz, chiar și discret, nu se iartă. Nominalizat încă de trei ori consecutiv — pentru *Serpico*, *Nașul II* și *O după-amiază de cline*, Al Pacino pierde Oscarul de tot atîta ori.

Plictisit de modestia și de bunul simț cu care interlocutorul îl răspunde, reporterul încearcă să-l întărească: Pauline Kael, în cronică la *Serpico*, a scris că, atunci cînd ți-ai lăsat barbă, nu te-a mai putut deosebi de Dustin Hoffman”. „A scris asta înainte sau după ce și-a scos sticla pisată din gît?, se enervează în sfîrșit Pacino. Sînt prea cumsecade, asta e. De-ala amîntești astfel de lucruri”.

Profitînd de iritarea produsă de asemănarea cu Hoffman — pe care Pacino îl consideră un mare actor, dar de care crede că se deosebește fundamental — reporterul pune pe tapet Oscarul luat de Jack Nicholson cu rolul din *Zbor deasupra unui cuib de cucu*.

Rep.: „Tu și cu Nicholson ați fost implicați în cursa pentru Oscarul atribuit celui mai bun actor — tu pentru rolul din *O după-amiază de cline*, el pentru *Zbor...* Credeai că o să cîștigi premiul?”

A.P.: Nu. Nici o clipă.
Rep.: Credeai că o să-l ia Nicholson?

A.P.: Da.

Rep.: Ai impresia că l-ai meritat?

A.P.: Da, l-a meritat.

Rep.: Ai fi refuzat rolul lui?

A.P.: Da, l-aș fi refuzat.

Rep.: Din cauza *După-amiezii*?

A.P.: Nu. M-am gîndit că *Zborul* este o capcană: nu avea adîncime. Comercial, e foarte bun, dar nu e un rol teribil.

Rep.: Dar ai spus că Nicholson a meritat Oscarul pentru el.

A.P.: Cine a spus asta?

Rep.: Tu.

A.P.: Cînd?

Rep.: Acum o clipă.

A.P.: Pariez că n-am spus.

Rep.: Dacă el nu l-a meritat, atunci l-ai meritat tu?

A.P.: Nu mai puțin decît el...”

...De unde se vede că și actorii foarte cumsecade au vanitățile lor, pentru care sînt gata și să piardă pariuri.

Simțind că l-a atras în cursa subiectivismului, reporterul plează:



DOG DAY AFTERNOON

Învîgător la proba de simpatie — Al Pacino

— Care este actrița dv. preferată.

— Julie Christie. O iubesc. Este cea mai poetică dintre actrițe.

— Care este cel mai bun actor din America?

— Printre actorii din epoca post-Brando... sînt mulți actori buni. Nu știu. George C. Scott. Dar în discuție pomeneste și numele altor celebrități: Walter Matthau, cărui îl vede toate filmele, Robert de Niro, Paul Newman. Un singur nume este refuzat cu obstinație — Redford. „Nimic despre Robert Redford”, s-ar fi putut intitula interviul.

— Cum îți suporti popularitatea? Ce faci cu numerele de telefon pe care ți le dau admiratoarele?

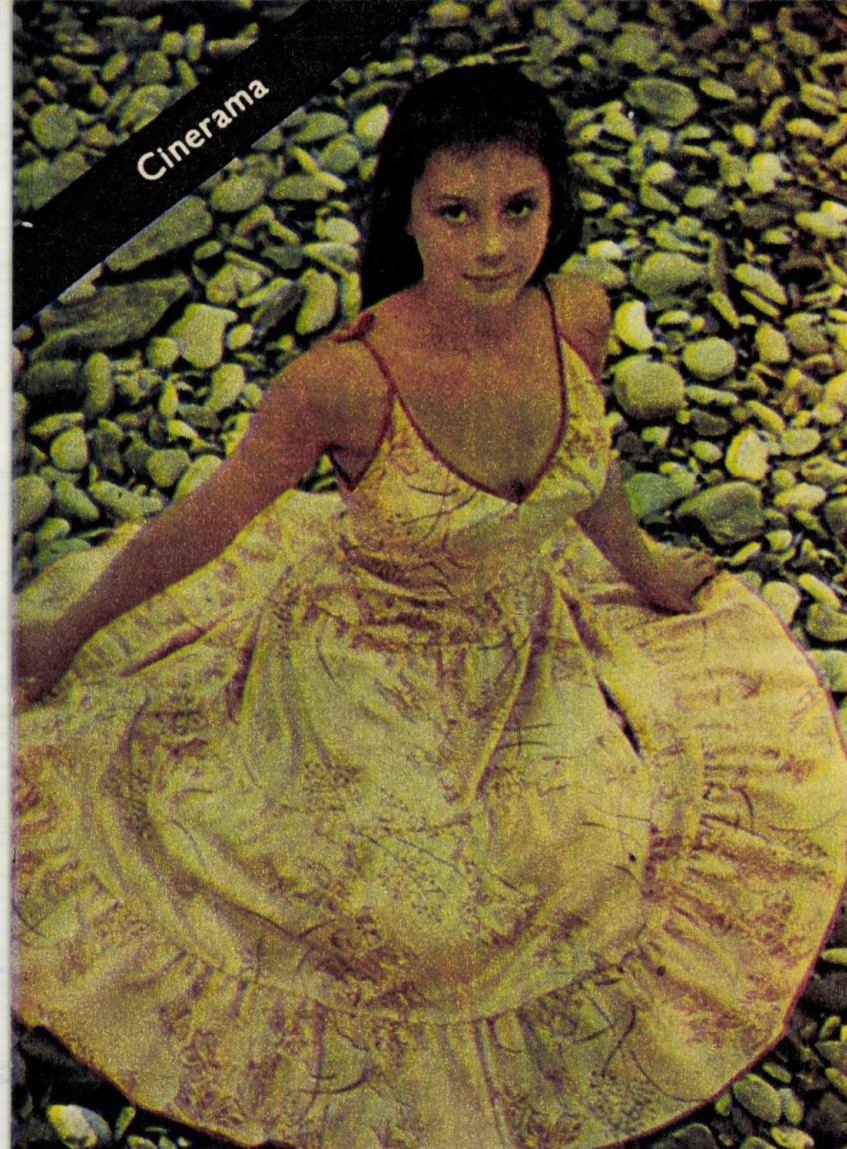
— Le uit în aceeași zi. O singură admiratoare mi-a rămas în memorie. A discutat cu mine, într-o piscină, cîteva ore, fără să lase nici cea mai vagă impresie că m-ar recunoaște. Sau a fost cea mai mare actriță pe care am întîlnit-o, sau chiar n-a știut cine sînt! Am fost atît de impresionat de candoarea ei cînefilă, încît i-am dat o fotografie de-a mea, semînd pe spate: Robert Redford”.

Despre cele două femei pe care le-a iubit, Jill Clayburgh și Marthe Keller refuză cu discreție să vorbească. Oricum, reporterul știa totul despre aceste romante. Ba și despre altele, care nu s-au cîntat, sau s-au mîrginit la un cîntec: „Nu, cu Liza Minnelli n-a fost decît o invitație la ziua ei de naștere unde ea a cîntat, teribil, My Funny Valentine. Atît”. De ajuns însă cu mondenitățile. Actorul trage din nou discuția spre teatru, spre dorința de a juca Hamlet, de a apare în sfîrșit într-o piesă de televiziune și de a monta Brecht pe Broadway. Pînă atunci, va rămîne în continuare un singuratic: fără familie (mama și bunicul l-au murit în același an), fără prieteni (cel doi prieteni din copilărie l-au părăsit pe veci, amîndoi din același motiv: o supradoză de heroină), doar cu Shakespeare și cu scenariul din care alege cu greu unul într-un an. De aceea nu regretă că a refuzat rolul titular din *Kramer contra Kramer* sau din alte filme care au făcut rețetă și colecție de Oscaruri. Nu e un „loser” ca James Dean, nu e un triumfător ca Sylvester Stallone, nu e nici măcar un spîrgător de inimi, ca Robert Redford. Este doar un profesionist pe care nu-l descurajează epitetul de „perfectionist”, alegîndu-și rolurile care crede că i se potrivesc și în care are ceva de spus.

Și pentru că în aceste roluri spune totul despre el, refuză să dea interviuri. Cu această unică excepție.

Traducere și adaptare de Traian GLIDUȘ





Actori în roluri de actori, balerine în roluri de balerine, adică ceea ce face Liudmila Beliaeva în filmul lui Loteanu, *Anna Pavlova*.

Evtușenko cineast

Poetul neo-maiakovskian care este — Serghei Evtușenko, pare că și-a găsit o nouă muză: a șaptea artă (fără s-o fi părăsit, bineînțeles, pe a poeziei). A început timid ca actor într-un rol de nu prea mare întindere, a trecut repede înapoi la camera de luat vederi ca regizor — învățacel și lată-l acum autor total în filmul de el scris și regizat: *Grădinița de copii*. În mare măsură filmul — după cum afirmă comentatorii — este autobiografic, pe-

trăcându-se în anii războiului (anii copilăriei celei mai fragede a poetului), ani de mari încercări, de lipsuri, mizerie și moarte. Lupta pentru existență devenise o luptă de supraviețuire. Memoria copilului a înregistrat momentul, conștiința copilului a rămas marcată. Și astăzi din memoria afectivă a poetului apare nu un poem ci un film (se pare, din cîte afirmă cei apropiați de secretele platoului evtușenkian, un film care nu este străin de aerul poetic al autorului).

Un singur amănunt: în distribuție există și un invitat: actorul care l-a interpretat pe Mefisto al lui Szabo, austriacul Brandauer.

Pentru că au început să devină film principal în producția cinematografică de pe meridianele lumii, discuțiile despre remake-uri au devenit foarte prezente în paginile publicațiilor de specialitate, ba chiar și ale ziarelor. Bineînțeles unii se arată favorabili reluării unor povestiri care au avut gloria lor. (Criza subiectului în cinematograful mondial este de talie și — se spune de către acești partizani ai remake-ului — decît o poveste anostă, falsă, fabricată, mai bine un story pe care lumea îl cunoaște, dar îl face plăcere să-l revadă și să-l re-audă cu alții interpreți, decît cu alte chipuri, alte voci și poate, cu alte subtilități de interpretare a textului). Alții sînt împotriva remake-ului socotind că o reluare a unei povestiri n-ar fi niciodată binevenită și că (argumentul le aparține întotdeauna) remake-ul este mai slab decît „versiunea princeps” (s-o numim astfel, deși princeps este o noțiune foarte pretențioasă).

Iată însă părerea unui comentator francez care este în favoarea remake-ului, dar vine și cu idei noi și sugestii pentru alte reluări decît cele cunoscute la ora de față. „Dintotdeauna, spune Marc Esposito în „Première”, regizorii și interpreții se succed la nesfîrșit pe genurile unor opere vestite. Dacă e să ne oprim doar la ce se întîmplă la Paris, poți vedea, de pildă, în același timp pe afișe a nu știu cîte versiune a lui „Lorenzaccio”, „Amphytrion”, „Nepotul lui Rameau”, „Othello”, „Nunta lui Figaro”, „Prețioasele ridicole”, iar în noua stagiune teatrală Isabelle Adjani a fost distribuită în „Domnișoara Julia” de Strindberg iar Depardieu în „Tartuffe”. În cinema se întîmplă același lucru și totuși unele filme sînt la fel de „clasice” ca și unele piese de teatru și la fel de celebre ca „Hamlet” sau „Avarul”. Numai că pentru unii oameni de cinema remake-ul nu e ceva de soi, e o treabă cam oportunistă, dovedă de lipsă de imaginație și tot ce vreți. Remake-urile sînt întotdeauna mai slabe decît originalele și atunci la ce bun — auzi adesea spunîndu-se. Dar nu întotdeauna afirmația asta este adevărată. Să luăm un exemplu recent *Poștașul sună întotdeauna de două ori* al lui Bob Rafelson, cu Jessica Lange și Nickolson. Versiunea actuală este cu nimic mai prejos decît precedenta dacă nu chiar mai bună. Dar la urma urmei cine se îngrijește de aceste comparații arhivistice? Există într-adevăr credința la cei care au văzut *Cu suflul la gură* al lui Jim McBride că au văzut în același timp și filmul lui Godard?...

Și pentru că mereu se aude remarca potrivit căreia filmului îi lipsește astăzi subiectul, lipsesc poveștile, de ce să nu ne servim din nou de cele din bunele filme de altă dată? Și spun toate astea pentru că am văzut recent *Regina africană* la televizor. Aveam despre acest film o părere bună, ca de altfel toată lumea. Revăzînd-l, mă întreb însă ce mai rămîne

din el? Plăcerea desigur de a-i revela pe Hepburn și Bogart. Numai că dacă astăzi niște actori ar face cît făceau ei în acest film ar fi sîșiați... Cu mijloacele de care dispune cinematograful în 1983, cu exigențele spectatorilor din 1983 și ale realizatorilor, cu actorii care există astăzi s-ar putea face o adevărată capodoperă. Ce ați spune, de pildă, de un cuplu Meryl Streep-De Niro?...

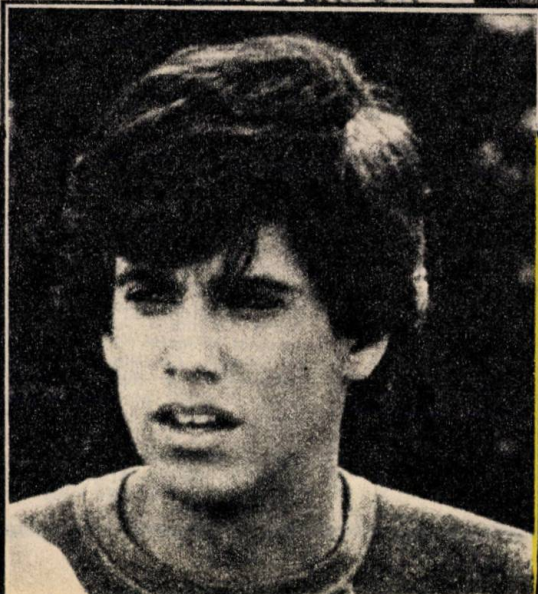
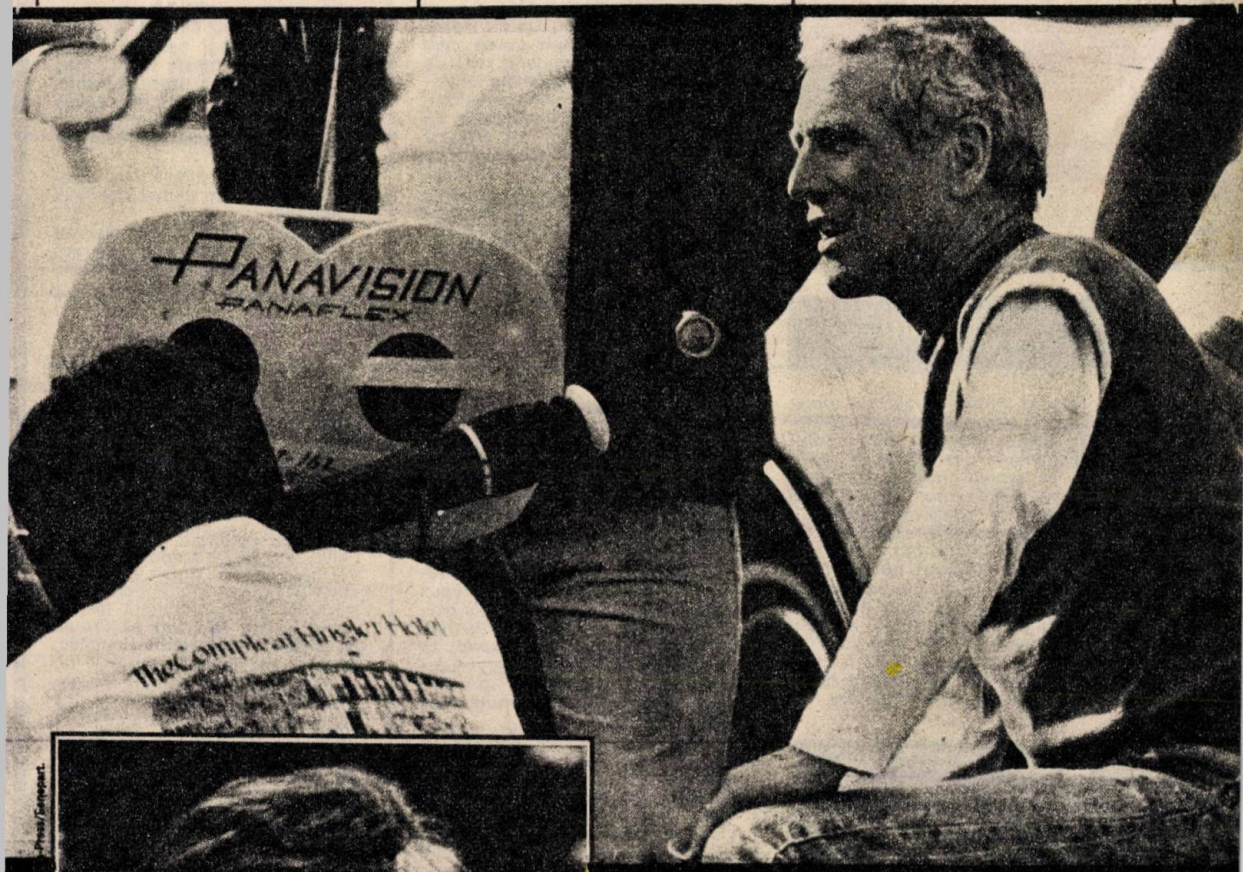
Autorul face de asemenea o serie de alte ramplasări de actori pe scenariile vechilor filme și se arată atît de încîntat încît abia așteaptă, spune el, să revadă toate filmele considerate „mari” ale cinematografului mai vechi în regie nouă și cu noi distribuții.”

Viaductul

Filmul lui Sandor Simo care se intitulează **Viaduct** sau cum s-a tradus în versiunea de circulație internațională **Sindromul Sylvester** se întoarce spre anii în care fascismul își începea, în Ungaria, ascensiunea, înaintea celui de-al doilea război mondial, și pune la cale atentate și activități de subminare a societății. **Viaductul** este de fapt povestea în care rolul central aparține unui fanatic care pare debil mintal (se numește Sylvester Matuska) și care după ce a pus la cale o

seamă de deraieri de trenuri și alte atentate, se pregătește să arunce în aer podul de cale ferată în timp ce trece Orient Expressul. Poliția îl urmărește de mai multă vreme dar, datorită unor stîngăcii și indecizii, nu îl arestează.

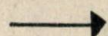
De astă dată Orient Express-ul părăsește gara centrală din Budapesta iar Matuska se pregătește de criminala lui îndeletnicire. Trenul ajunge pe podul de la Bator-Bagy și ceea ce era de așteptat se întîmplă: catastrofa feroviară, cea mai îngrozitoare catastrofă a secolului, relatează presa. Toate vagoanele s-au prăbușit în prăpastie. Zeci de cadavre și de răniți. Presa vremii e plină de titluri senzaționale,



Actor dar și realizator, într-un film care ascunde o pagină autobiografică:

Harry și fiul de Paul Newman (cu Robby Benson în rolul fiului)

reportaje și anchete, de comunicatele instanțelor polițienești. Și în viitoarea și șocul produs de această deraiere, Matuska își continuă jocul de fanatic al violenței fasciste. Extrema dreaptă, mișcarea fascistă, reușise însă prin această stare de spirit să obțină ceea ce urmărea: decretarea stării excepționale, interzicerea partidului comunist care avea să fie proclamată de îndată. O catastrofă soldată cu pierderea a nenumărate vieți marca așadar intrarea în scenă a lui Matuska, cel care, în momentul prinderii lui de către poliție, începea un alt joc, acela de dezechilibrat mintal.



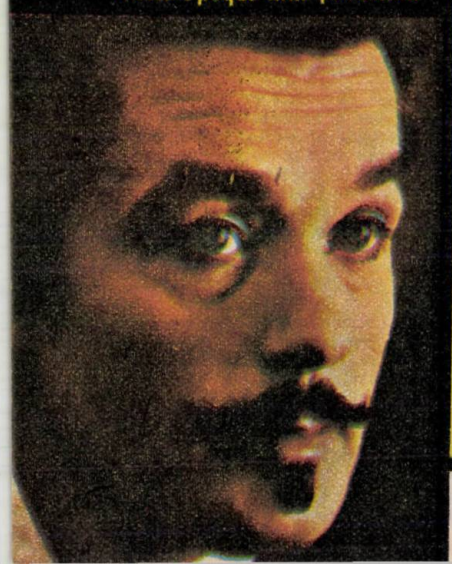


Filmind pe Rue de Rivoli cu circulația oprită, regizorul german Volker Schlöndorff

Periscop

Marcel Proust — autorul romanului în șapte volume, „În căutarea timpului pierdut” (care a influențat enorm dezvoltarea romanului în secolul nostru) a rămas printre puținii autori ce au intimidat atât de agresiv inițiativa a producătorilor cinematografici. În Franța în orice caz (am mai spus-o de câteva ori, se anunță în răstimpuri cite un proiect de film inspirat de Proust sau de opera lui), inițiativele clinează au fost rare, timide și chiar handicape. S-a spus că Proust n-ar fi cinematografic, s-a mai spus că filmul ar putea distruge imaginea pe

Alain Delon în lumea belle-époque-ului proustian



care cititorul și-a făcut-o în privința lumii proustiene; s-a mai spus în șfârșit că tot ceea ce este specific narațiunii literare n-ar putea fi în acest caz transferat în narațiunea cinematografică. Ipoteze. Nimic nu dovedește că ar fi îndreptățite dar nici că n-ar fi îndreptățite. În primul rând, pentru că până acum n-au existat decât proiecte. Cel mai răsunător dintre ele a fost acela al lui Luchino Visconti care vedea un film despre Proust ca pe o încununare a operei sale cinematografice. Scenariul era conceput ca un fel de Sodoma și Gomora în care celebrul Swann nu ar fi deținut decât un rol secundar. Dar Visconti a murit și proiectul a căzut. Un alt plan a aparținut lui Joseph Losey care se baza pe un scenariu scris de un dramaturg de renume al lui Harold Pinter. Alt proiect nerealizat. Peter Brook, vestit animator de teatru și cap de școală teatrală împreună cu un scenarist de fama lui Jean-Claude Carrière și-au propus să nareze „dragostea a lui Swann”. Dar din motive financiare și acest plan a căzut. Acum doi ani, un realizator de televiziune din Germania fede-

cu toate astea vă bucurați de o mare notorietate în Franța.

— Nimic adevărat din toate astea. Am fost foarte bine primit la cinematograful german se bucură de o excelentă reputație în Franța. Numai că există prejudecăți ale cititorilor lui Proust care nici nu vor să audă de o adaptare cinematografică. O dragoste a lui Swann este o poveste autonomă în sine romanul „În căutarea timpului pierdut”. Povestea se petrece în film în spațiul a 24 de ore și există apoi un epilog care se situează la 20 de ani după ce Swann s-a însurat cu Odette. Povestea deci începe într-o bună zi când Swann se trezește dimineața târziu, către prânz de fapt, și continuă de-a lungul acestor 24 de ore. Swann pornește în căutarea Odettei și cum o găsește, Odette se face din nou nevăzută. Există bineînțeles și câteva priviri în urmă dar sînt numai scene de gelozie.

— Și cum se petrece introducerea lui Swann în cerul doamnei Verdurin?

— Despre treaba asta nici nu pomenesc în film. Totul se petrece în momentul în care gelozia

În căutarea lui Proust

rală, Percy Adlon, a făcut fără prea mult tamtam, un film nu inspirat de opera proustiană ci avîndu-l pe Proust ca personaj așa cum se proiectează el din memoriile cameristei acestuia, vestita Célestine. Deci este vorba de un portret Proust și nu un film după Proust.

Dar dragostea lui Swann a rămas ca proiect și a fost repropus acum citeva luni altui regizor german Volker Schlöndorff (laureat al Oscarului pentru *Tobacco*). El a preluat proiectul Losey-Carrière. Filmul este gata și spre sfîrșitul anului 1983 era anunțat pe ecranele europene.

Ziarul „Stuttgarter Zeitung” a publicat un lung interviu cu cineastul în momentul în care se afla în faza de montaj a filmului său, interviu din care extragem citeva aspecte:

„V-a tentat să realizați un film în Franța?”

— N-am avut niciodată intenția să turnez în Franța și mai ales să fac un film Proust. Dacă s-ar fi pus problema, aș fi preferat Céline dar propunerea asta a fost tentantă. Am avut chiar impresia că mi se oferă pe o tavă de argint. Bineînțeles că după aceea lucrurile au căpătat un cu totul alt aspect: nu bani, nu actori. Pînă la urmă mi-a făcut plăcere să realizez acest film. Numai că nu voi mai turna prea curînd în Franța. Și dacă totuși va mai fi o asemenea situație, aș face-o tot pe un subiect istoric.

— A circulat un zvon că francezii ar fi fost nemulțumiți de faptul că un german filmează Proust. Si

ajunge la paroxism și atunci există un fel de exorcizare a ei: Swann încearcă să se elibereze de ea. Un număr de secvențe sînt consacrate unei primiri la doamna Verdurin dar asta este totul”.

Scenariul are o structură originală, după cum afirmă ziarul sus-numit, Schlöndorff s-a inspirat și din Peter Brook și din Jean-Claude Carrière și, după propria lui mărturisire, l-a gândit atât pentru oamenii care l-au citit pe Proust cit și pentru cei care nu-l cunosc. În orice caz filmările au avut loc la Paris cu concursul atât de necesar al autorităților franceze ca să poată închide, la o oră de mare trafic, rue de Rivoli și les Tuilleries, ba chiar și Piața Operei ceea ce, după cum se relatează, a provocat un enorm ambuteiaj. Pînă la urmă Schlöndorff a dispus de o pleiadă de actori de prima mînă chiar și pentru rolurile mai mici. Rolul principal, adică cel al lui Swann a fost încredințat actorului englez Jeremy Irons (care a fost partenerul lui Meryl Streep în *În lăbi locotenentului francez* al lui Karel Reisz). După îndelungi căutări, realizatorul german s-a fixat la Ornella Muti considerînd-o interpreta ideală pentru Odette. În sfîrșit, și aici este marea originalitate a distribuției, Alain Delon a acceptat să joace rolul baronului de Charlus. Celelalte roluri sînt interpretate de Roland Topor, Anne Bennet, Marie-Christine Barrault (care este în film doamna Verdurin) și în sfîrșit o altă surpriză dătătoare de speranțe, operatorul lui Ingmar Bergman, adică Sven Nykvist, semnează imaginea.

Se pornește uneori de la cite un cuplu considerat a fi foarte spectaculos spre a se „monta” un film. Ce cuplu ar putea fi de exemplu mai atractiv decât Alain Delon (iarăși Alain Delon după atâția ani?) și Isabelle Adjani? Realizatorul francez André Téchiné s-a gândit deci mai întâi la doi interpreți, cei mai sus menționați, după care a găsit sursa inspiratoare pentru scenariu, sursă care este un roman oarecare de Pascal Bruckner, „O lună mohorâtă”. Filmările sînt prevăzute pentru începutul anului viitor.

Romancleri dar și ziaristi

Lelouch a simțit după cît se pare nevoia să-și asocieze un tânăr ziarist, pe numele lui Jérôme Tonnerre, pentru noul scenariu la care lucrează. („Am simțit nevoia să lucrez cu un ziarist, mărturisește Lelouch, pentru privirea nedeformată de șabloanele meseriașilor platoului în ale scrisului pentru film. Ziaristul „vede” cotidianul în ceea ce are el insolit și mie tocmai asta îmi trebuia”).

Evident că scenariul e ținut „la secret” doar distribuția e divulgată și ea conține nume de primă mărime: Charlotte Rampling, Michel Piccoli, Jean Louis Trintignant, Evelyne Bouix.

Comparație nedorită

Se discută, după cum ați putut vedea mai sus despre remake-uri. Unii le justifică ba chiar au idol noi de alte remake-uri. Sînt și voci care contestă reluarea unor filme care, susțin ei, s-au impus și sînt inegalabile. Iată acum și un caz în care o actriță nu vrea să recunoască faptul că un film în care joacă ea ar fi un remake. O cheamă Valérie Kaprisky, este actriță franceză și a fost invitată în Statele Unite să joace alături de Richard Gere în filmul intitulat *Breathless* (Cu sufletul la gură adică) ceea ce trimite la filmul original semnat, cu destul ani în urmă, de Jean Luc Godard. Or, tînăra plină de speranțe, planuri și exigențe se arată oarecum jenată de trimiterea la Godard care se face ori de cîte ori se discută despre *Breathless*.

„Ce reprezintă pentru dumneavoastră *Breathless* a fost întrebată.

— O deschidere spre un alt continent care poate fi interesantă în măsura în care ai ocazia să cunoști noi realizatori. Ceea ce nu mă împiedică totuși să doresc să fac filme în Franța.”

Filmul mai sus amintit este gata, se joacă, pare-se, cu succes de public și de presă (unde, spre disperarea tînerei Kaprisky este judecat în paralel cu filmul lui Godard).

Dar dumneata ce crezi despre filmul lui Godard, a întrebat-o o ziaristă.

— Încă nu l-am văzut. Și n-am vrut să-l văd înainte să termin filmările cu Gere. Dar de cînd l-am terminat, caut



În Băiete. Yves Montand nu e chiar un băiețuș, în schimb se spune că revenirea lui pe platou e un eveniment

peste tot filmul lui Godard și nu-l găsesc. După părerea mea e o mare greșeală ca titlul american să fie tradus ca acela al filmului lui Godard, adică **Cu sufletul la gură**, sau cum susțin unii să fie de-a dreptul etichetat „Cu sufletul la gură făcut în S.U.A.”. Pentru că, sincer vorbind, **Breathless** nu are mare lucru în comun cu filmul lui Godard. Doar punctul de plecare. Și dacă s-ar fi numit altfel lumea nici n-ar fi făcut vreo apropiere. Așa, e obligată s-o facă. Și vorbindu-se despre un fel de remake se fac în mod obligatoriu și comparații. E ca și când personajul meu ar fi comparat cu cel al lui Jean Seberg.

„Eu nu l-am luat rolul ei, ci mai degrabă pe cel al lui Belmondo!”

Argumentul e cel puțin spiritual.

Vă amintiți desigur acel film despre care s-a scris că ar fi frumos și care era în mod sigur un film de o anume subtilitate, pătrundere psihologică, atmosferă, și cu o interpretă surprinzătoare, Isabelle Huppert. Actrița avea reputația unei docile, a unei ideale colaboratoare pentru un realizator. Trebuie amintit că ea a și lucrat în regia citorva renumiți regizori de film: Losey, Godard, Goretta, Pialat, italianul Ferreri (dar tocmai de aici a început abandonarea docilității) dar să nu anticipăm. De acum 7 ani de când a făcut **Dantelăreasa**, Isabelle Huppert a turnat neconținut. Aproape că n-a încetat să filmeze. În 7 ani 17 filme. De fiecare dată când era abordată de către ziariști în vederea discutării unuia sau altuia dintre filmele ei ieșite pe ecrane Huppert se afla cu două



„Numai asemănarea cu Edith Piaf — spune actrița Evelyne Bouix — n-ar fi ajuns. M-am străduit să sugerez personalitatea ei”.



Deși lansată cu mare publicitate, Nastassia Kinski e nemulțumită de ceea ce face în film și susține că e folosită „doar ca un obiect”.



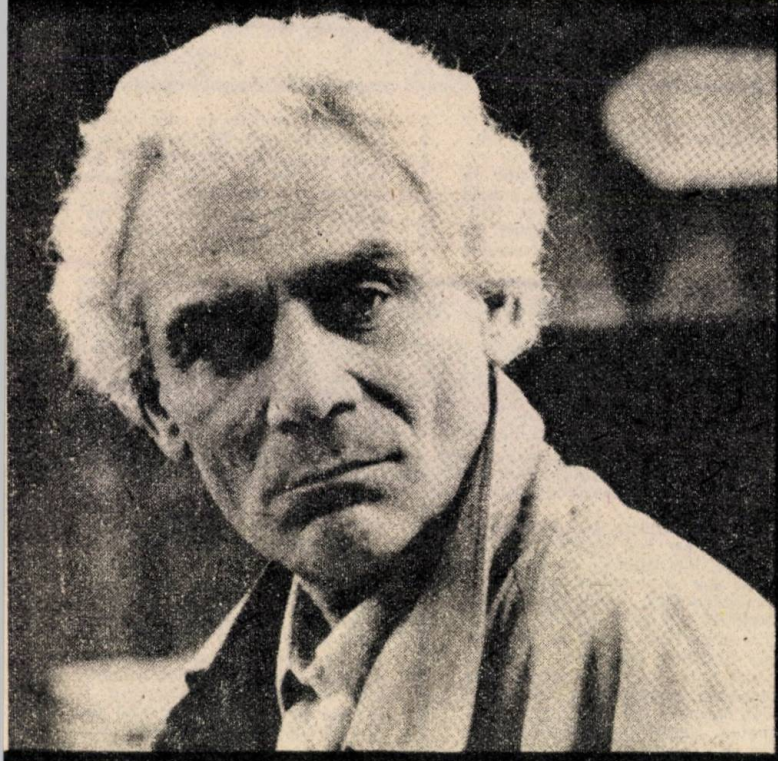
etape mai departe, adică avea alte două neprogramate încă. În 1983, și-a îngăduit o pauză care nu este neapărat de odihnă, ci de reflecție. „Nu mi s-a întâmplat pînă acum în acești 7 ani. Am impresia că mă aflu pe o plajă cu orizontul larg deschis, și pentru prima oară nu știu ce o să fac „după”. Ceea ce pentru mine este o senzație foarte bizară. E ca și cum aș fi o debutantă care așteaptă apariția pe ecrane a filmului”.

Dar pentru că actrița nu privește chiar în gol, ba chiar ține să spună câteva lucruri după o experiență de șapte ani, îi răspunde ziaristului care o chestionase ce crede despre marii regizori: „Este unul din aspectele pe care simt nevoia să-l repun în discuție. De curînd am trecut chiar printr-o stare de revoltă față de regizori și chiar și de autori. Desigur e vorba de o revoltă filosofică. Sigur că țin la ei, numai că după ce am lucrat cu cîțiva oameni foarte importanți în meseria noastră am avut sentimentul că mai mult i-am servit eu pe ei decît ei pe mine. Lovitura de grație mi-a dat-o însă Ferreri cu acel film intitulat *Poveste despre Pierra*. Realmente cu Ferreri am avut o colaborare foarte proastă. Pentru că, atunci cînd un realizator e din cale afară de preocupat doar de ceea ce face el, neglijează foarte mult actorul și asta este o treabă pe care n-o pot ierta. Am con-



Ca și în cazul lui Yves Montand, revenirea pe platouri a lui Gian Maria Volonté a fost considerată un eveniment la Cannes '83.

În filmul *Viaduct*, regizorul Sandor Simo evocă atmosfera ascensiunii fascismului, prevestitoare a războiului (cu Michael Sarazin și Constanze Engelbrecht)



siderat întotdeauna că pe un regizor trebuie să-i menajezi. Adoptasem chiar un fel de „mămoșenie” față de ei. Și treaba asta pornea — în ce mă privește — de la o reală admirație și afecțiune. Pînă la urmă chiar și cu Ferreri a trebuit să accept totul spunîndu-mi „bine, așa e el, trebuie să duc treaba pînă la capăt. Numai că odată filmul încheiat, Ferreri nici nu mai exista pentru mine. Realmente este unul din numele de care nu vreau să mai aud și un om cu care nu vreau să mai stau de vorbă. Dar ce s-a întâmplat? O ciudățenie și îmi vine greu să vorbesc. Există regizori care n-aș spune că te dezmiardă, dar simți că te prețuiesc. Ferreri simțeam că nu mă poate suferi și nu-mi acorda absolut nici o atenție pe platou. Și treaba asta nu i-o pot ierta. Altor realizatori le-am iertat multe în decursul colaborării noastre pentru că simțeam că mă prețuiesc.”

Sărbătoarea ghloceilor

În filmele pe care le-am văzut pînă acum semnate de realizatorul și actorul ceh Jiri Menzel, am constatat de fiecare dată înclinația lui de a vorbi despre oamenii simpli, cu capacitatea lui de a-i înțelege atît în bucurii cît și în dureri și mai ales cu pasiunea de a merge spre substanța intimă a existenței lor. Același lucru — spun comentatorii, se poate depista și în ultima realizare a acestuia intitulată *Sărbătoarea ghloceilor*. Povestea se desfașoară într-o regiune vestită pen-

O țară cât un continent. La dreapta, Oceanul Pacific, la stînga Oceanul Indian. Podișuri, dealuri, cîmpii, deșert cu grohotișuri, dune de nisip, roci neobișnuite. Rîuri, fluviu dintre care unul cu nume minunat: Darling. Păduri tropicale, umede, cu bambuși, palmieri, orhidee imense, eucalipti uriași și eucalipti pitici, ferigi arborescente etc.

Colin Eggleston a folosit o înfîmă parte din aceste decor infinit și a izbutit un adevărat tur de forță ecologic demonstrînd că fauna și flora pot fi prieteni, dar și dușmani ai omului (atunci cînd omul este ostil naturii, dar mai ales lui însuși). Filmul se numește *Lungul eșarf de săptămîină* și relatează îngrozitoarele peripeții ale unui cuplu care își sfîrșește tragic vacanța prelungită. Într-un cadru inedit, „un Hitchcock” cu multă vopsea roșie.

Căldură mare

Vestita căldură australiană care aprinde spirite și înmoale caractere l-a servit lui Phillip Noyce la tensionarea peliculei premiate la MISTFEST '83 (Festivalul filmului polițist și de suspans) din Italia. Produs hibrid, oscilînd între pamflet social și aventură polițisto-sentimentală, filmul *Valul de căldură* are drept sursă de inspirație realități contemporane. Subiectul, care ar putea aminti de celebrul film al lui Rosi, *Cu mine pe oraș*, încearcă să vorbească despre corupția din lumea constructorilor de locuințe din Australia.

Într-un film cu titlu asemănător, *Ultimul val*, Peter Weir a mizat pe atracția exercitată de misterul unor locuri aride, populate de aborigeni, autohtonii exploatați de colonizatorii albi. Un succes la festivalul de la Avoriaz și apoi pe ecranele mapamondului.

Manganinnie de John Honey tratează într-o manieră delicată raportul între două culturi, cea anglo-saxonă și cea a băștinașilor, aflate într-o inegală dependență. Transferul de cunoștințe despre natură, despre viață pe care o femeie aborigenă îl face timp de un an unei micuțe englezoaice semnifică o primă inițiere în tainele unui teritoriu încă nedescoperit pe deplin.

Ecranizînd o povestire de Elizabeth O'Connor, Donald Crombie a reușit în filmul său, *Irlandezul*, o performanță deosebită: nordul regiunii Queensland s-a devinut vestul Texasului! E posibil — aceasta este ipoteza cineastului — ca prin 1920 să fi existat aici sau alurea un ținut aspru locuit de femei și bărbați neînduplecați muncind din greu în condiții vitrege. Regizorul manifestă o caldă înțelegere pentru acest tip de ființe așa cum o dovedește și un alt film al său, *Caddle*.

În filmul
Carierea mea strălucită
(care rulează
și pe ecranele
noastre)
evoluează
cea mai populară
actriță australiană:
Judy Davis



Filmele de groază constituie o categorie favorizată de largă difuzare, din motive, evident, pur comerciale. *Vacanța fantomelor* de Tom Jeffrey se evidențiază prin efectele tehnice de care se folosește. În schimb, *Coșmarul*, de John Lamond, reia toate trucurile

mana mai mult cu un vechi film al lui Aldrich, *Kiss Me Deadly*, seria a doua a *Smintitului Max* a devenit un foc de artificii vizuale acumulînd cascadoriile cele mai incredibile și ciocnirile cele mai violente, înclît pare tribut dar astă dată lui George Lucas.

**Succesele din ultimul timp
fac să se vorbească despre
o adevărată renaștere
a cinematografului australiene**

uzate ale genului. Și regizorul George Miller și-a dobîndit consacrarea internațională datorită unui film dur în manieră americană, *Smintitul Max*, în care istoria pare rescrisă, natura e captată spectaculos pe toată întinderea ecranului „scope” (de altfel, capitolul operatorie în filmul australian se situează la mare stimă), iar relația faptelor lasă cîmp liber imaginației. Dacă prima serie se ase-

Ilustrate cu cavalcade

Un fapt real preluat de romancieră Joan Lindsay — dispariția unor fete de pension leșite la iarbă verde într-un nostalgic început de veac XX, strania fascinație a naturii pusă în ecuație cu aspirația incertă spre necunoscut — la care se adaugă, ca fundal sonor, Concertul nr. 5 de Beethoven.

Acesta este **Picnic la Hanging Rock**, filmul cu care Peter Weir atrăgea atenția la Cannes, cu ani în urmă. La ultima ediție a trezită din nou interes cu **Anul trăirilor primejdioase**, film despre tribulațiile sentimentale ale unui corespondent al televiziunii australiene (televiziunea australiană, de cînd a luat ființă, în 1958, a fost permanent o instituție foarte puternică și activă) și despre tentativele de parvenire pe scara ierarhiei profesionale. Funcționează ingredientele best-seller-ului de la care s-a pornit, romanul lui G.J. Koch, iubirea și prietenia trădată din ambiție și vanitate, farmecul desuet al relatării și o dimensiune freudiană deloc neglijabilă. Protagonist este Mel Gibson, cunoscut din **Smintul Max**. Acțiunea se petrece în cea mai mare parte în Indonezia anilor '64.

Personajul—reporter

Revenind la mitul reporterului, temă extrem de frecventă în cinematografia contemporană, deoarece servește ca pretext pentru analiza mecanismelor lumii politice moderne, trebuie amintit și filmul de debut al lui Phillip Noyce, **Newsfront**. Ocupîndu-se de soarta unui reporter de actualități, filmul reflectă de fapt o perioadă agitată din istoria Australiei (1949—1956), perioadă în care țara a fost obiectul unor succesive schimbări social-politice și cultural-tehnologice. Cu această ocazie sînt relatate și cîteva date referitoare la cauzele crizei care a paralizat o vreme cinematografia. Operă cinematografică în stilul literaturii lui Dos Passos — filmul acesta, **Newsfront**, în alb-negru și color, e osăvântă „coregrafie” a secvențelor îmbinînd vechi jurnale de actualități cu ficțiunea propriu-zisă.

Din așa-numitul val feminist, pe ecranele noastre a rulat multă vreme cu mult succes un film datorat integral femeilor: **Cariera mea strălucită**, după romanul scriitoarei Maria Sarah Miles Franklin, regizat de Gill Armstrong și interpretat de Judy Davis.

Și pentru ca imaginea să fie cît de cît completă, iată și numele unui avangardist, Valie Export, autor al unui film, **Adversarii invizibili**, înțesat cu experimente (de multi-media).

Cinematografia australiană are astăzi ca principale obiective sporirea numărului de filme, păstrarea și valorificarea realizatorilor importanți, cucerirea unor noi piețe de desfacere. Succesele din ultimul timp îndreptătesc speranțele celor ce vorbesc despre a doua renaștere a cinematografului australian...

Irina COROIU

tru frumusețile ei și, bineînțeles, învădată de turiști. Există aici păduri dese, pajiști superbe și un argument suprem; se află la cîteva kilometri de capitală. Cu toată asea te crezi în sînul naturii, departe de zgomot, de freamăt și de poluare. Oamenii de aici duc o viață foarte liniștită, în sînul naturii de care se simt atașați. Sînt oameni fericiți. Există bineînțeles și un fel de cabane invadate la sfîrșit de săptămîină de „cel de la oraș”. Dar pe loc se naște o stare de conviețuire, o simbioză. Caracterul idilic nu covîrșește însă filmul. Pentru că o simplă întîmplare tulbură cursul vieții normale. Un mistreț își face apariția stîrînd nu atît spaima cît interesul de a-l vîna. Mai întîi un tractorist încearcă să-l prindă. Îl răneste dar mistrețul nu cade. Aleargă încă multă vreme pe cîmp, o apucă pe șosea, și nimerește chiar în mica așezare unde, în dispararea lui, dă buzna într-o sală de clasă plină de școlari. Și aici tractoristul îl rapune. Numai că sarmașul animal a fost răpus pe un teren învecinat, deși fusese reparat pe un altul. Și de aici tot felul de certuri, dispute, carei asociații vinătorești să-i aparțină acest trofeu, celei unde a fost rănit, sau celei pe teritoriul căreia a fost răpus? Tot scandalul este pînă la urmă dominat de intervenția unei tinere învătătoare, dar soluția finală nu e găsită nici cu ajutorul ei. Și povestea cunoaște o serie de alte complicații, unele amuzante, altele exprimînd un ușor sarcasm al autorilor.

Menzel a distribuit și de astă dată în principalele roluri o seamă de actori atașați de dramaturgia, literatura și scenariile lui Bohumil Hrabal. Între aceștia, actorii Rudolf Hrusinski, Jaromil Hazlik, Jiri Schmitzer și actrița Marie Spurna.

Prinzul plugarului

Despre cinematograful englez se spune cînd că este în criză, cînd că este pe cale să cunoască un adevărat miracol, cînd că a murit, cînd că a renăscut. Cîți oameni, atîtea păreri. Dar atunci cînd întîlnești un film bine construit, fără inovații artificiale, menite doar să lățească ochii, cînd întîlnești o poveste bine legată, cu o clasică desfășurare, cu actori mai întotdeauna excelenți (ca profesionalism, diversitate, ca justă distribuție în roluri) spui că filmul are o dimensiune, o seriozitate englezească. Apoi, cînd ai prilejul să vezi un serial BBC, nu de puține ori trebuie să recunoști, într-adevăr, că el este inconfundabil, exemplar.

Dar filme obișnuite pentru sala de cinema? De la acel **Drumul înspire înalta societate**, de exemplu (care anunța o anume dimensiune a cinematografului englez, pe cale de înnoire) de la **It** al lui Lindsay Anderson și încă o serie de filme asemenea lor s-a creat senzația unor rupturi, atît ca inspirație cît și ca producție. Totuși, an de an seriozitatea și profunzimea clasică a filmului englez sînt confirmate. Iată de pildă o recentă producție care (așa cum semnalează presa) din punct de vedere al cheltuielilor pare a fi făcută din economiile unei superproducții de tip comercial. Filmul se numește **Prinzul plugarului** (dar mai întîi să precizăm: știți ce înțeleg englezii prin această denumire? Un sandvici cu brînză și castraveți



Un actor în ascensiune:
Oleg Iankovski (Premiul de interpretare masculină, Festivalul filmului sovietic Leningrad, 1983)

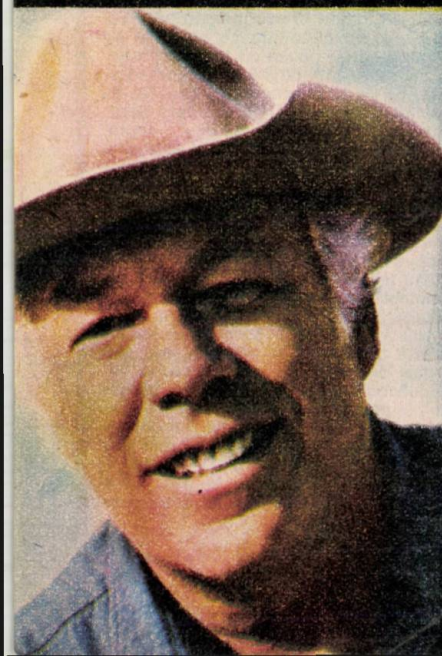
murați). Filmul **Prinzul plugarului**, care nu are nimic comun cu viața de pe ogoare și cu pauza de prînz a plugarului, este preluat de mulți comentatori ca de pildă unul dintre cei mai reputați din Statele Unite, Edward Behr, de la „Newsweek”. Filmul, spune Behr, a fost arătat în '83 la festivalul de la Cannes, deși n-a intrat în selecția oficială englezească datorită unor rațiuni foarte absoconse și ciudate; unii dintre membrii comitetului de selecție l-au găsit prea britanic”. Deși, într-adevăr, interpretii acestui film n-au făcut la Cannes, pe Croazetă, pe nimeni să întorcă capul după ei, fac acest lucru în Anglia. În primul rînd regizorul Richard Eyre care debutează cu acest film vine, de fapt, din regia de teatru de la BBC, secția TV. Scenaristul Jan McEwan este probabil la ora actuală cel mai înzestrat autor de schițe și nuvele. Jonathan Price, care joacă în filmul mai sus menționat rolul principal, acela al unui reporter chiar de la BBC, este un extraordinar de talentat actor care

Cinerama

O actriță
care refuză
să-i mai înțeleagă
pe regizori
și le cere
să o înțeleagă
ei pe ea —
Isabelle Huppert



În film recunoașterea a venit greu
pentru George Hennedy, în schimb
scrisul lui e o mare surpriză și un
mare succes.



a făcut senzație cu ani în urmă în filmul **Comedianții**.

Și, continuă criticul citat: „comentatorii englezi au lăudat acest film considerându-l drept versiunea decenului opt a **Drumului spre înaltă societate**, cu multe asemănări cu alt film, de asemenea faimos, **Rețeaua de televiziune**. Dar nu asta e partea lui tare, ci faptul că se referă direct la această perioadă numită „thatcheriană”. Și mai are o calitate acest film: anume că stimulează meditația asupra celor văzute. Problemele pe care le ridică sînt extrem de serioase și se ocupă nu numai de sistemul politic din Anglia cu împărțirea pe clase, ci și de limitele integrității jurnalistice. Cu alte cuvinte este un film cum s-ar zice „engagé”.

Introducere

După doi ani de turnee (cu rare și scurte întreruperi) la New York, pe scena Metropolitan-ului, apoi în Japonia și în America Latină, Yves Montand s-a întors la cinema și nu la orice film și un regizor oarecare ci pe platourile lui Claude Sautet, autorul unor pelicule care — susține vestitul actor și cîntăreț — „au însemnat mai mult decît a face film: au însemnat exaltarea sentimentului de prietenie.

Pentru că atît **Cesar și Rosalie** cît și **Vincent, François și ceilalți**, erau filme dedicate prieteniei și mai ales, realizate într-un spirit și o atmosferă de prietenie a echipei.”

Filmul care l-a realizat acum în regia lui Sautet se intitulează **Garçon** (apelație obișnuită prin restaurantele de mîna a doua și care s-ar traduce prin „băietel”). Personajul interpretat de marele cîntăreț este aici cel al unui ospătar, șef de raion într-o braserie.

Deci, în **Băietel** Yves Montand răspunde la numele de Alex și filmul este povestea unei vieți obișnuite, plină de speranțe, de nostalgii, eşecuri, toate la nivelul cotidianului. Și spune Yves Montand:

„**Garçon** este povestea lui Alex, șef de raion într-o braserie. Deși se apropie de 60 de ani, e la fel de sprinten și de stilat și foarte meșter în meseria lui. Are cum s-ar spune „Ciasă”. Dar mai ales are simțul prieteniei. Dovadă relația atît de caldă pe care o are cu amicul și colegul său de breasla, Gilbert (rol interpretat de Jacques Villeret) pe care-l găzduiește și de care e legat sufletește. Alex este gata, la această vîrstă, să înceapă o aventură sentimentală, chiar dacă aventura se dovedește a fi tumultuoasă Claire (in-

(Continuare în pag. 164)

Se vorbește foarte mult și cu lux de amănunte și de supoziții despre această vitală colaborare a artelor, despre concertul acestora și despre nevoia de a favoriza eventual întâlnirea artelor, întâlnire de pe urma căreia toate au numai de câștigat. Ar exista mă gândesc și un alt argument în favoarea acestei pledoarii, un argument evident mai rar și mult mai greu de invocat și anume acela al unui om care ar întruni, care ar materializa această „colaborare” prin diversitatea înclinațiilor lui artistice: el se cheamă Anthony Burgess. Cunoscut în lume mai mult ca autorul unui roman de imens succes tradus apoi pe peliculă în filmul ce-i poartă numele, *Portocala mecanică* (romanul său cel mai popular și filmul său cel mai de succes dar nu și cel mai reprezentativ).

Burgess-scriitorul este un personaj complicat. De curînd, săptămînalul „News-Week” l-a consacrat două pagini probabil provocate de faptul că pe baza unui scenariu de 350 de pagini al scriitorului se lucrează intens în clipa de față la un film de televiziune intitulat *A.D.* (de fapt, un serial în zece episoade a cite o oră inspirat de viața Romei antice). Pentru unii ar fi ceva surprinzător. Nu și pentru cei care-l cunosc biografia căci, așa cum spunea un critic francez, George Belmont (critic dar și traducător în același timp al operei burgess-iene în limba franceză): „Nu știi care va fi noua lucrare a lui Burgess pentru că el este surprinzător și nu se repetă niciodată”.

O sumară biografie a scriitorului englez care trăiește în Elveția, ilustrează afirmația pe care o făceam la început și anume că un om poate fi el însuși locul de întâlnire și chiar produsul acestei întâlniri a artelor în persoana și personalitatea lui. În mai bine de 30 de ani — ca să-l reluăm pe biograful american Bill Hewitt — Burgess a scris peste 40 de cărți care se situează între ficțiunea de mare popularitate pînă la lucrări școlare despre Shakespeare și James Joyce. În același timp este un lingvist de mare reputație dar și-a găsit și timpul să compună o simfonie ca și mai multe comedii muzicale, un număr de piese corale și o jumătate de duzină de filme de televiziune și scenarii pentru ea. De curînd a terminat și a predat un scenariu solicitat de televiziunea franceză despre Attila și a re-scris și versificat versiunea engleză a lui „Cyrano de Bergerac” a cărui premieră londoneză a avut loc la începutul lunii septembrie. A ajuns să scrie literatură absolut dintr-un accident. Pe numele lui întreg John Anthony Burgess Wilson s-a născut în 1917 ca fiu al unei actrițe cu foarte precar succes în meserie și al unui pianist de cinema (pe vremea filmului mut), căruia îi plăcea să cam bea. „Tatălui meu i s-au întîmplat tot felul de aventuri, ca pianist — mărturisea Burgess. Odată în sală se proiecta un film mut în care apărea „Cina cea de taină”. Și tata crezînd că e vorba de un chef a articulat o melodie de pahar”. Încă din adolescență ambiția lui Burgess era să devină compozitor și

După ce
a încercat
să investigheze
ce va fi
anul 2000,
Burgess
investighează
ce era
acum
2000 de ani

pe la 14 ani a învățat singur să cînte la pian și să descifreze partituri. Dar cînd a încercat să intre la Conservator a căzut la examenul de fizică, care era obligatoriu, așa că s-a îndreptat spre literatură și filologie. După ce și-a făcut serviciul militar în timpul războiului cu gradul de sergent major, a început să predea engleza la o școală secundară din Anglia. Salariul foarte prost l-a determinat totuși să plece în Malaezia tot ca profesor și din șederea de cîțiva ani în această parte a lumii a cules o serie de observații care au stat mai tîrziu la baza atît de apreciatului lui „Trilogii malaeze” care reprezintă o privire fără nici un fel de menajamente asupra vieții dintr-o colonie britanică. Ucenicia literară a lui Burgess a căpătat însă o turnură neașteptată în 1957 cînd în timp ce preda la clasă a căzut din pi-

cioare și apoi i s-a diagnosticat o tumoră la creier. S-a întors degrabă în Anglia și perspectiva morții l-a împins cu disperare să scrie aproape zi și noapte ca să poată lăsa soției sale cît de cît ceva. În curs de un an a scris cinci romane și l-a început pe-al șaselea, ritm sufocant pentru editorul său care considera că o asemenea invazie de opere burgess-ene poate provoca o depreciere a acestora în ochii cititorilor. Burgess devenise chiar un fel de fenomen al lumii literare, și ritmul a continuat și continuă și astăzi, pentru că după vreo doi-trei ani de la acel diagnostic, scriitorul și-a pus problema dacă nu cumva diagnosticul era greșit. Oricum el a ignorat existența unei primejdii fatale. „Cînd lucrează soarbe ceașcă după ceașcă de ceai și în genere nu se oprește din scris pînă ce nu realizează cele o mie de cuvinte pe zi”. Și toate acestea pentru că, așa cum arată mai departe criticul amintit care la rîndul său îl citează pe scriitor: „dacă-ți spui: am să scriu această carte în șase săptămîni, ai toate șansele s-o și faci. Dar dacă spui, o încep dar nu știu cînd o s-o termin probabil că n-o s-o termini niciodată”.

În ce-l privește, Burgess mărturisește că îi este îndatorat atît ca stil și ca inspirație lui James Joyce pe care îl citește în continuare și este autorul său de căpătîi. În același timp, Burgess ține să sublinieze că fillera Joyce l-a impus o enormă responsabilitate. Pentru că: „Joyce a impus în romanul contemporan o dimensiune dincolo de care nu se poate trece. Ori de cîte ori mă așez la masa mea de lucru, blestematul de Ulysees apare și nu se mai mișcă de lîngă mine”. Pe de altă parte, a avut prilejul să discute probleme lingvistice cu Joyce însuși în anul 1938, împrejurare care l-a fost de un imens ajutor și imboid în aspirația lui scriitoricească. Pozează șase limbi și a mers pînă acolo încît a învățat norvegiana ca să-l citească în original pe Ibsen.

Burgess care pe vremuri era un înveterat călător, a devenit sedentar. Și consideră că „trebuie să stai la tine acasă și să profiți de asta. Adevărul interior este ceea ce contează.” Ce înseamnă de altfel a te bucura de viață în concepția lui Burgess? Să bei, să zaci la soare? Pentru mine a te bucura de viață înseamnă să te ocupi de literatură. Asta este cea mai mare plăcere a mea”.



După ce scrie 1000 de cuvinte pe zi, Anthony Burgess se refugiază în muzica precizicilor. (Kubrick filmînd la *Portocala mecanică*, după Burgess)

(Urmare din pag. 182)

interpretată de Nicolae Garcia) este mai tinăra lui noua pasiune. Alex își păstrează o anumită candoare care nu-l părăsește încă din copilărie, îl impulsionează ambiții care n-au prea ajuns să se materializeze, îl bîntuie visuri care nu s-au materializat nici ele. Dealtfel trebuie spus că Alex a intrat în viață ca artist de music hall."

Pe platoul de filmare Yves Montand nu prea are timp de interviuri, de declarații convenționale, etc. Dealtfel în general nu cultivă genul pe care îl abordează multe vedete și cărora le place să se lase asaltate de reporteri. În goană între două scene i-a spus unui trimis al revistei de specialitate "Première" părerea lui despre film nu despre acest film ci în genere despre film astăzi, cînd mulți producători se vaită că lumea nu prea mai intră în sala de cinema. „Pentru că — spune Montand — lumea nu se mai mulțumește doar cu scene de cascadorie, și mașini răsturnate. Doar se vîd atîtea și mult mai bine făcute la televiziune. În cinema trebuie să-l faci pe om să viseze. De aceea filme ca Răz-

Altă revenire

A făcut o bună, o foarte bună impresie în filmul lui Claude Goretta **Morrea lui Mario Ricci**. Este dealtfel unul din filmele anului 1983, devenit un fel de reper valoric al producției anuale. S-a mai vorbit despre el. Ceea ce pare însă — în majoritatea comentariilor — să se impună cu prioritate este calitatea interpretării pe care Gian Maria Volonté o aduce personajului central al acestui film, axat nu atît pe un destin dramatic ci mai ales pe evocarea unei stări, a unei psihoze: „necomunicarea la toate nivelurile de existență". Și totuși filmul — vrea să ne avertizeze criticul francez Mireille Amiel — nu este doar un imn adus deznădejdii, poate chiar că nu este deloc un asemenea imn întrucît relațiile de prietenie ce se stabilesc în povestirea lui Goretta izbutesc să se impună, să se afirme, ca-

pătă o anume pondere și devin în realitate un pivot al întregii narațiuni.

Gian Maria Volonté reda de fapt un personaj care a trecut de criză, care a decis să trăiască și să-și adapteze mijloacele la o existență reală, îmbătrînit fără îndoială și parcă diminuat (schiopătează în film, are o expresie de suferință și pare handicapat) el e totuși senin și pare hotărît să împingă în plan secundar problemele personale. E atent cu cei din jur și vorbește foarte puțin despre sine, despre problemele lui, deși privirea ne spune totul despre adevărata lui stare. În filmul acesta — care este în același timp o pledoarie pentru dreptul de a tăcea și de a medita — economia de cuvinte și gesturi este la fel de importantă ca ieșirile revoltate ale altui personaj. „Gian Maria Volonté, zice autoarea — deși pare că apreciază doar partea neconvențională a propriei înfățișări — n-a fost niciodată atît de frumos".



O poveste de dragoste sau o pagină tristă din timpul celui de-al doilea război mondial (cu Hanna Schygulla, în regia lui Wajda)

bolul stelelor sparg box-office-ul. Te fac să visezi. Apropo de filmul **Foc** și pară de exemplu îmi aduc aminte că i-am spus lui Jean Paul Rappeneau „N-ai să-ți faci tu pe oameni să viseze cu „Elveția asta a ta și cu lacul Lemman. Acolo lumea își lasă banii și atît...”



Olivia Newton John
o prezență artistică
de primă mărime
a anului 1983

Buñuel

La pagina 159 a acestui almanah puteți citi un fragment din acele — singure — amintiri pe care Buñuel s-a învrednicit să le publice, la îndemnul și cu ajutorul lui Jean Claude Carrière, amicul și colaboratorul lui atât de prețuit. („Ultima mea suflare” se intitulează aceste amintiri, de fapt rezultatul unei lungi conversații înregistrată pe bandă, pe care Carrière a avut subtilitatea s-o lase să devină un lung (și ultimul spunem astăzi) monolog buñuelian, un ultim cuvânt al acestui Dali al ecranului). De altfel mulți au încercat să-l surprindă dimensiunea, unii chiar s-au încumetat să-l claseze într-un spațiu axiologic, când lângă Visconti, când lângă Bergman, când între ei, invocând estetismul primului și psihologismul celui de-al doilea. Eu unul nu cred că aceste spații au o anumită ordine, nici măcar că s-ar interfera pentru ca din contingenta lor să apară o altă dimensiune, o rezultantă care i s-ar cuveni lui Buñuel. Continui să cred că o individualitate creatoare — chiar dacă suferă influențe (și oricine suferă influențe cu atât mai mult când este o personalitate de mare suprafață) topește în fondul ei intim, ceea ce primește din afară și din alintăză apare și o nouă expresie de o valoare și particularitate certe.

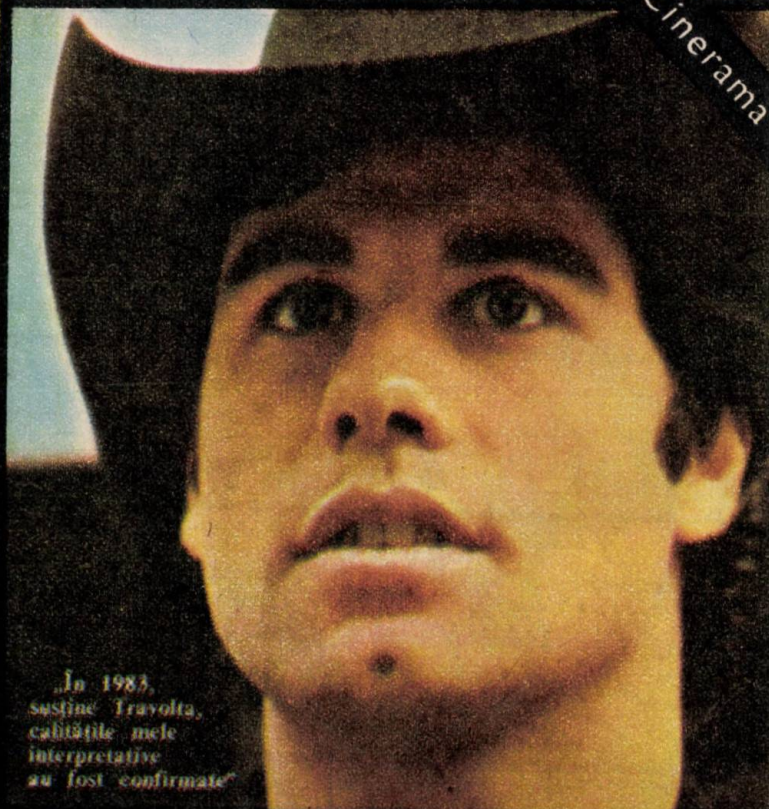
Oricum ar fi, Luis Buñuel rămâne un inconfundabil, iar dacă vrei neapărat să faci o comparație, termenul cel mai apropiat nu cred că poate fi găsit în cinematografie, ci în pictură: Dali.

Dintre biografi — află oți cunosc — unul îmi pare că izbutește o achiță de portret extrem de elocventă a cineastului Buñuel — este vorba de Raymond Durnat.

Iată ce spune el într-un studiu de acum câțiva ani consacrat operei și autorului spaniolo-mexican:

„...Unii artiști merg cu vremea lor; alții evoluează după o logică proprie: unul evoluează foarte puțin, alții se maturizează repede și apoi lucrează în acest vad. Opera lui Buñuel aparține unei a patra categorii. De peste 36 de ani de la înțelese zile ale suprarealismului parizian, prin deșertul comedilor de doi bani mexicane, până la marea sa epocă (autorul citat folosește aici expresia franceză „sa grande époque”) a celebrității internaționale, filmele sale au explorat un univers de atitudini și experiențe remarcabile prin consistența lor. Opera sa a progresat prin adăugiri mai degrabă decît prin repetiții. Ea poate fi privită ca un tot organic, incluzînd nenumărate ecouri, asonanțe, interferențe generatoare de noi și noi tensiuni. Fiecare film, fascinant prin el însuși, ridică o nouă problemă buñueliană. Și astfel, situațiile în care Buñuel își plasează personajele dar și pe sine însuși sînt de o asemenea natură încît, de fiecare dată, tremuri nu atât pentru personajele sale, cît pentru Buñuel însuși: cum o s-o scoată la capăt? Și o scoate la capăt și cînd totul este gata parcă îl simți dincolo de imagine privind și zîmbind...”

Cinerama



„În 1983,
susține Truancy,
calitățile mele
interpretative
au fost confirmate”



Întotdeauna tandru-amare
povestirile cinematografice
ale lui Jiri Menzel
(Sărbătoarea ghiocilor)



Doi ca unul: Paolo și Vittorio (Taviani)

Frații

Este vorba, bineînțeles, de frații Taviani — Paolo (născut în 1931) și Vittorio (născut în 1929) — un cuplu regizoral astăzi vestit în lumea întreagă. Acum doi ani au fost oaspeții cinematografilor noastre, când și-au prezentat filmul *Il Prato* cu Isabella Rossellini, și Michele Placido în principalele roluri, prilej cu care au văzut și filme românești, ba chiar au angajat o discuție despre ele cu unii dintre realizatorii lor.

Frații Taviani — de două ori laureați ai festivalului de la Cannes (Palme d'Or pentru *Padre Padrone* și premiul juriului pentru *Noaptea din San Lorenzo*) — s-au născut în Toscana în „provincia” Renașterii italiene și au debutat ca documentariști. Dar chiar și după ce au părăsit documentarul pentru a intra pe platourile lung-metrajului n-au renunțat totuși la privirea de documentaristi și uneori la filmele ancheta de televiziune. În 1960 au realizat primul lor film de ficțiune *Italia nu e o țară săracă* și pînă la *Noaptea din San Lorenzo* citeva alte filme din cele mai puțin de o duzină realizate în decurs de două decenii s-au impus pe tot globul: Sub semnul scorpiunului cu Gian Maria

Volonté și Lucia Bosé, apoi *San Michele avea un cocș*, în care interpretul principal e Giulio Brogi, mult discutatul *Allonsanfán* cu Marcello Mastroianni, Lea Massari, Mimsy Farmer și Laura Betti, în sfîrșit pomenitul *Padre Padrone* care a făcut atîta valva prin insolitul dramatic și prin privirea — aici evidentă de documentaristi — în care au înțeles să îmbrace povestirea lor, frații Taviani au rămas consecvenți în dorința de a nu practica decît o cinematografie izvorâtă din problematica socială și întoarsă societății cu mesajul cineaștilor.

Către sfîrșitul acestui an 1983, au fost dealtfel distinsi și cu un mare premiu al cinematografiei italiene cu care prilej opera lor cinematografică a fost caracterizată, credem, foarte exact: „Filmul lor — se spune în motivația premiului — pune într-o lumină nouă poezia unor pagini dureroase din trecutul apropiat-italian atît de exultat pînă acum de neorealism și nu numai de el. Frații Taviani au re-creat un limbaj și o replică ce se adapă de la cele mai nobile surse ale culturii italiene dînd o lecție de spirit cetățenesc și de stil.”

Remake



Un tandru-dur:
Jack Nicholson



Mel Gibson succede lui
Clark Gable în *Revolta
pe Bounty*

Debut '83



Perkina în *Psycho 2*
Atrăgătoarea Jessica Lange în *Poștașul sună în-
toideana de două ori*



Debutantă în film, în 1983,
actrița canadiană Gabrielle Lazure
nu visează decât teatru

Una din revelațiile anului 1983, Gabrielle Lăzure, este o tânără actriță canadiană care a debutat în Franța pe platoul de filmare al lui Philippe Labro într-un film polițist în care ea este o ziaristă de la cronică judiciară a unui ziar. Se pare că Gabrielle Lazure a făcut senzație, dar actrița se

arată nemulțumită pentru că ar vrea să joace în Ioana d'Arc și nu în film, ci în teatru. Până atunci se pregătește, tot în teatru, să preia rolul lui Scarlett O'Hara în dramatizarea cunoscutului **Pe aripile vântului**.



O imagine specific japoneză
(Un bărbat și o femeie
de Ken Kumai)

Ce e nou

Explozia de vitalitate cu care cinematografia japoneză a uimit în ultima vreme, nu este de fapt decît rezultatul consecvenței. Cineaștii niponi nu se dezmetesc: evoluează de ani de zile în desfășurări convergente păstrîndu-se permanent în sfera propriilor tradiții de artă și civilizație. Afirmarea celei de-a șaptea arte a coincis cu modernizarea rapidă și radicală a Japoniei și poate de aceea a cunoscut un ritm de dezvoltare excepțional. Înfrățirea reală, completă a acestui uriaș angrenaj — deopotrivă industrie și creație, cu produse de serie dar și cu opere admirabile — greu poate fi cunoscută pentru că difuzarea pe piața mondială este încă limitată iar selecția festivalurilor nu e pe deplin edificatoare. Se adaugă și faptul că sensibile deosebiri în modul de a privi și înțelege viața alterează receptarea occidentală. Astfel e posibil ca o peliculă militaristă în Japonia să treacă drept pacifistă în Europa — așa cum explică Noël Burch în cartea sa „Observatorul de la distanță”. Filmul japonez, atît cel cu subiect istoric (dai-geki), cît și cel cu subiect modern (jidai-geki), nu se limitează niciodată la nararea unei povestiri, are mai totdeauna o semnificație subterană pe care trebuie să știi să o descoperi, întrucît sugestia

primează iar reprezentarea nu face decît să potențeze imaginația. Impunerea cineaștilor pe plan internațional se produce mai lent, dar sigur. Acest relativ handicap a existat mereu, cu toate că regenerarea cinematografului japonez s-a făcut în primul rînd prin forțe proprii, iar deschiderea către lumea europeană s-a dovedit foarte fertilă. Influența expresionistă, ca și cea neorealistă, școala de montaj sovietică sau stilul de compoziție pirandellian au constituit fiecare în parte un limbaj necesar (din afară) într-un domeniu de creație care și-a menținut simultan un constant caracter de unicitate.

Animatorii

Perioada de criză a celui de-al doilea război mondial a fost depășită prin eforturi reunite, iar mișcarea de reconstrucție i-a avut în frunte pe Kenji Mizoguchi și Akira Kurosawa, cineaști de renume mondial. „Cel mai japonez dintre regizorii niponi,” Yasujiro Ozu a fost considerat uneori drept proustian, alții drept brechtian; apropierea au fost posibile datorită modernității acestui clasic ci-

neast. O redare interiorizată a timpului și a spațiului, frecvente condensări mentale, oprirea fluxului narativ în perspectiva unei lucide analize — toate aceste procedee formale s-au raliat însoțitului obiceiurilor nipone descrise în opera sa care, în ansamblul ei, consoanează cu multe din sentimentele secolului în care trăim. Pe de altă parte, Akira Kurosawa, cercetător între altele și al tezaurului shakespearean (pe punctul de a-și completa filmografia cu o transpunere a „Regelui Lear” intitulată Ran) aflîndu-se într-o situație dificilă (în propria țară nu i se dădea posibilitatea să mai facă film), s-a întors la epoca sa preferată, secolul al XVI-lea, epoca samurailor și a scris trei scenarii. Așa cum declara el presel, există aici „o mulțime de lucruri pe care vreau să le spun despre Japonia contemporană și n-aș obține niciodată permisiunea să le spun într-un film contemporan”. Doar pentru unul dintre ele a reușit — datorită admiratorilor săi de peste ocean, Coppola și Lucas, să dispună de un credit din partea companiei Fox. Filmul s-a numit Kagemusha.

Generația '60

Cineaștii care făceau parte prin ani

'60 din „noul val nipon” par să confirme astăzi speranțele puse în el. Shohei Imamura a creat Institutul cinematografic și radiofonic, pepinieră de ipotetice talente. Încă din perioada debutului său îndrăzneț cu *Noapte și ceață* în Japonia. Nagisa Oshima susține că: „pentru a renaște trebuie să revizum tot ce ne-a fost inoculat” (și nu se referea numai la artă). Așa-zisele sale inițiative îndreptate împotriva curentului tradiționalist s-au concretizat în ambițioase investigații social-politice. La procesul declanșat de Imperiul simțurilor, filmul său celebru inspirat de un caz real (o crimă pasională), Oshima, cu o extraordinară capacitate de convingere și mai ales cu argumente din istoria milenară a poporului japonez, a pledat pentru ca sufletul primitiv să nu fie întinat, pervertit de principii morale străine de autenticile sale obiceiuri ancestrale. La concurență cu un alt regizor japonez, Oshima duce acum tratative pentru dreptul de ecranizare a unui best-seller, o carte în care studentul Issei Sakaawa își relatează incredibilea sa faptă având ca mobil tot dragostea, de astă dată neîmpărțită. Într-o lume afișată de contradicții și aflată în pragul autodistrugerii sunt promovate tot mai des pasiunile exacerbate, refuzurile. Asemenea subiecte care au invadat întreaga cinematografie mondială se subsumează

Cinematograful japonez descoperindu-se pe sine însuși

tic, celălalt personalitate fragilă, extravagantă și ambiguă, marcată de propria lășitate față de un frate infirm purtător la rîndu-i al unei duble naturi, demonică și angelică.

În contrast cu acest cineast cerebral, Shohei Imamura este mult mai teluric. Deși foarte diferiți, cei doi regizori manifestă totuși un fel anume de a pune în relație soarta individului și soarta țării, viața particulară și pe cea publică. Avînd experiența unei activități sporadice în teatru, frecventînd o vreme școala aspră a documentarului, Shohei Imamura arată un interes deosebit pentru etnologie.

În 1958, Keisuke Kinoshita, cineast din generația de mijloc, adaptea pentru ecran o povestire din Shitiro Fu-

de Teru Miyamoto, a realizat unul dintre marile filme despre copilărie: *Rîul de noroi*. Din unghiul unui copil este surprins palpitul cotidianului și pe drumul de la inocența la cunoaștere este dobîndit sensul crud al vieții.

Video-dublul

O mare mașinărie de dimensiuni hollywoodiene a fost pusă în funcțiune și la propriu și la figurat pentru turnarea filmului *Virus*. Nu a fost subvenționat de niciuna din marile companii ci de un tânăr producător japonez, banii fiind epuizați în doi ani de filmări, majoritatea în Antarctica. Sortit pieții internaționale, cu o distribuție incluzîndu-l și pe Glenn Ford, filmul regizat de Fukasaku Kinji, angajat al companiei Toei a avut ambiția să rivalizeze cu Statele Unite chiar pe terenul lor, filmul catastrofă. Reușita, bineînțeles, este discutabilă.

În schimb, Omul care a furat soarele de Hasegawa Kazuhiko este un excelent film de serie B care, plecînd de la un scenariu captivant, relatează aventurile unui specialist în cercetări nucleare. Filmul are un ritm agreabil, chiar dacă pe alocuri amintește de coloratura nihilistă a filmului „yakuza” (cu gansteri).

Un film de factură deosebită este regizat de Shinoda Masahiro, *Eleșteul*

în „Țara Soarelui Răsare”

În fond unui leit-motiv: Incomunicabilitatea, incapacitatea oamenilor de a mai stabili, de a mai păstra legături normale. Sincron cu această tendință actuală, Oshima, prin filmul său *Merry Christmas Mr. Lawrence* (ecranizare a romanului lui Sir Lawrence van der Post, coproducție cu Marea Britanie, prezentat la Cannes anul acesta sub titlul *Furyo*) a urmărit să cuprindă complexitatea excepțională a viziunilor existențiale, complexitate relevată prin impactul a două culturi nu fără oarecare similitudini. Vădînd o perfectă asimilare a stilului occidental de tratare și reprezentare, el desemnează cu subtilitate diferența specifică care desparte națiunea niponă de cea britanică. Conflictul este declanșat de cele două accepții date sentimentului de onoare.

Cu aproximațiile respective, personajele nipone păstrează trăsăturile eroilor-arhetipuri fundamentale în universul cinematografic japonez: nimalime — omul simplu, sensibil, blajin, sentimentalul pe care adesea slăbiciunea îi macină, îi distruge și tate-yaku — tipul samuraiului, puternic, inflexibil, considerînd datorica ca pe lucrul cel mai de preț și apărîndu-și onoarea cu un orgoliu fanatic. Într-un raport ireconciliabil de învingători și învinși, le sînt alăturați pe principii dublului, doi englezi, unul întrupare a spiritului logic și al umorului flegma-

kadzawa realizînd cea mai bună creație a sa, *Balada lui Narayama*, muntele cu stejari unde legenda spune că bătrînii se duceau să moară. În 1983 Imamura reia același subiect obținînd Marele premiu la Cannes cu *Narayama Bushi Ko* (*Balada din Narayama*). Într-o Japonie atemporală în care scurgerea implacabilă a timpului e măsurată prin succesiunea anotimpurilor, o femeie încă în putere se pregătește să se despartă de viață. De la realism la alegorie.

Masashi Yamamoto, un tânăr realizator de numai 20 de ani, autor a patru scurtmetraje, a reușit să figureze în săptămîna criticii anul acesta la Cannes. Simulînd aparențele unui documentar, filmul său *Yamino Carnival* (*Carnavalul nopții*) dă senzația de coșmar filmat pe viu într-unul dintre cartierele sordide ale Tokio-ului și prezentînd un soi de catalog al vicilor societății japoneze contemporane.

Alte producții relativ recente pot ilustra cîteva din tendințele unei cinematografii extrem de diversificate cum este cea niponă.

Irezumi (*Spiritul tateajului*) de Yoichi Takabayashi pleacă de la o idee pe cît de generoasă, pe atît de pretențioasă (corpul este ecranul sufletului și imaginile care înfloresc pe trup pot da măsura plăcerilor și suferințelor)

Kohel Oguri, ecranizînd un roman

demonic, peliculă inspirată de tradiția teatrului Kabuki și de legendele nipone. Admirabilă este — cum subliniază comentarii acestei realizări — prestația actorului Bando Tamasaburo care interpretează fără nici un efect gratuit două roluri în travesti.

În Japonia, țara cu o industrie a aparaturilor de profil extrem de dezvoltat, era firesc să capete amploare deosebită și tehnica video. Kou Nakajima, deși foarte tînăr, predă la Școala specială de electronică din Tokio și la Colegiul de fotografie. El are mai multe lucrări realizate pînă acum — folosînd două aparate simultan, „video-dublul”. Despre originalitatea experiențelor sale a scris chiar Roland Barthes. Cel mai semnificativ film al său este — probabil — *Viața mea* care alătură funeraliile mamei, comentate cu microfonul în mîna cu nașterea fiicei sale, primele cuvinte, primii pași etc. Kou Nakajima face parte dintr-un grup „de douăzeci de pasionați” care formează asociația „Video Terra”.

An de an, încet dar temeinic, cinematografia japoneză își face intrarea în conștiința cinefililor prin tot mai multe filme de excepție care uneori ajung să fie lansate în festivaluri, altele sînt incluse în programele speciale ale cinematecilor de pretutindeni.

Irina COROIU

Cinerama

Alți extra- terestri

Actori de reputație — în teatru ca și pe marele ecran — sînt captivați de seriile televizunii după scenarii de anticipație științifico-fantastice; evident, nu numai ca spectatori ci mai ales ca interpreți. Martin Landau, care și-a cîștigat mai întîi publicul pe scenă jucînd împreună cu Edward G. Robinson pe Broadway și apoi pe marele ecran — în **Nevada Smith** — și-a făcut apariția în serialul TV **Misiune imposibilă** în nu mai puțin de... cinci roluri, într-un singur episod. Ultimul său serial este **Baza Alpha**: o dramatică confruntare a exploratorilor spațiului extraterestru cu situația creată pe Lună ca urmare a unei puternice explozii atomice de pe Pămînt. În imagine partenerii sale: Catherine Schell în stînga și Barbara Bain în dreapta, în serialul a cărui acțiune se petrece la începutul secolului 21 și ale cărui efecte vizuale sînt realizate de Brian Johnson, distins cu premiul Oscar. Regia: Tom Glegg.

Extraterestrii din serialul TV **Baza Alpha** au decamdată treabă pe Lună

Cine-recorduri

Iată cîteva semnificative recorduri, consemnate de „Guinness Book of Records”, ediția 1983, recorduri care nu sînt pur și simplu niște cifre statistice, ci indică și o anumită orientare a publicului spre un anumit gen de film.

Filmele cele mai scumpe (prin dezvoltare inițială și adăugiri ulterioare) — **Star Trek** (SUA), film realizat în 1979, dezvoltat între 80 și 90 milioane de dolari. Urmează, în această serie, filmele **Război și pace** (U.R.S.S.) realizat între anii 1962 și 1967, **Cleopatra** (1963), **Ben Hur** (1959) cu ai săi 452 actori. Pe locurile următoare: **My Fair Lady** (1962), **Toute une vie** (1973), **Războiul stelelor** (1977) și **Imperiul contraatacă** (1980).

Filmul cel mai lung din istoria cinematografului se numește **Iubirile On-**

dinei și a fost realizat de regizorul american Andy Warhol. El dura în versiunea sa originală nici mai mult nici mai puțin decît 24 de ore! Spre fericirea generală, versiunea comercială a fost redusă la 90'. Urmează, în această listă, filmul regizorat de Masaki Kobayashi, **Condiția umană**, a cărui durată este de 8 h 50'.

Filmul cel mai văzut pînă acum în istoria cinematografului: **Pe aripile vîntului** (produs de Victor Fleming în 1939), care pînă în 1983 a fost vizionat de 120 de milioane de spectatori!

Filmele care au folosit cel mai mulți figuranți au fost **Ben Hur**, produs în 1959 de regizorul W. Wyler, folosind în jur de 100 000 de figuranți, apoi **Intoleranța** lui D. W. Griffith, film produs în 1916, unde au fost folosiți

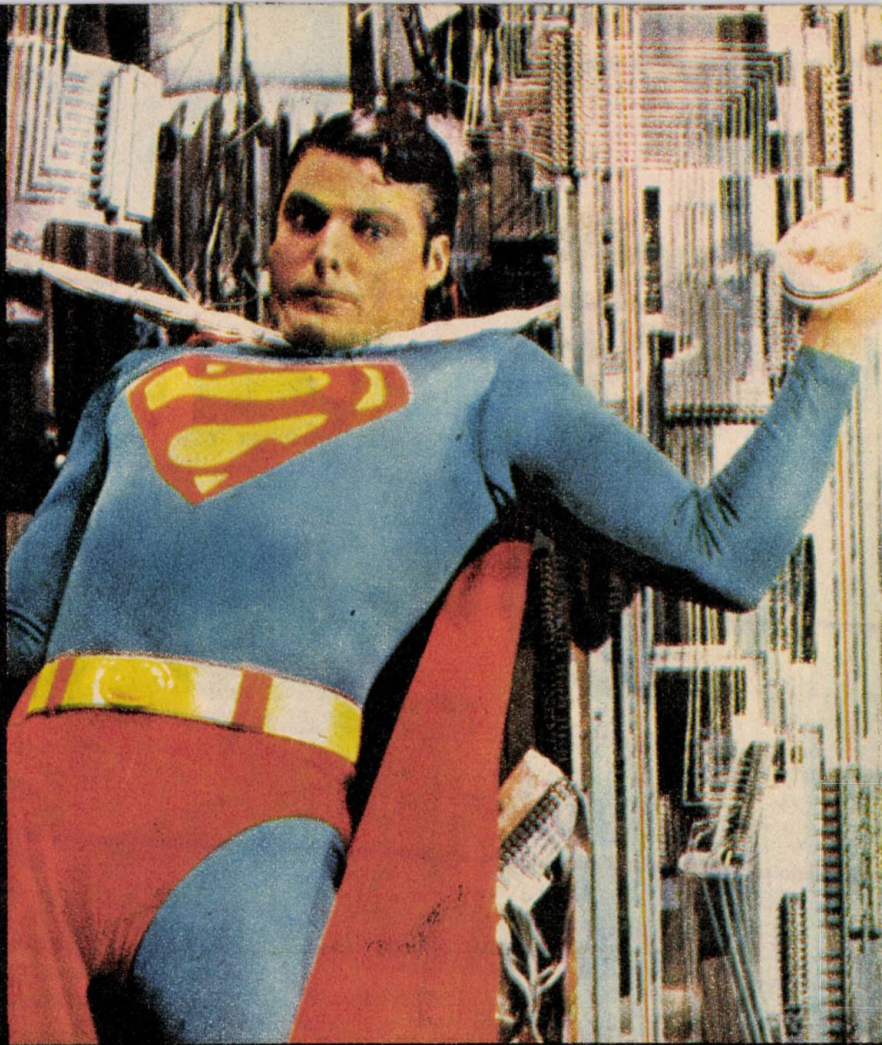
între 15 mii și 20 de mii de figuranți. Pe locul trei: **Război și pace** al lui Serghei Bondarciuk, cu un număr de 12 mii de figuranți.

Frecvențarea anuală pe cap de locuitor a sălilor de cinema după o statistică realizată în 1978 de UNESCO situează în frunte URSS cu un număr de 15,9 filme, Cuba cu 14,2, Hong Kong, cu 14,1, Bulgaria cu 12,7, România cu 8,6, Ungaria cu 6,7, Italia cu 5,6, Spania cu 5,5, Vietnam cu 5,1, S.U.A cu 5,1, Norvegia cu 4,1.

Actorii care au obținut cele mai multe premii Oscar: Marlon Brando ('54, '72), Walter Brennan ('36, '38, '40), Gary Cooper ('41, '52), Jack Lemmon ('55, '73), Frederick March ('31-'32, '46), Anthony Quinn ('52, '56), Spencer Tracy ('37, '38), Peter Ustinov ('59, '65).

Actrițele cu cele mai multe premii Oscar — Ingrid Bergman ('44, '56,

Același temerar superman



dar care a ajuns pe Lună unde problema lui nu este ce oxigen respiră (observați că nu poartă costum de cosmonaut) ci cum să elibereze două astronave captive (bineînțeles că nici ele nu poartă costum adecvat) ale unui câpcăun local (adică lunar). Deci luna ar fi locu- ită!

După cum se vede, S.F.-ul a început să fabuleze copios (prin neofitii lui reali- zatori) nerespectând nici măcar ceea ce au consta- tat ferm primii cosmo- nauți coboriți pe satelitul Terrei

În lipsă de alți com- banți, Superman, adică Christopher Reeves, se luptă deocamdată cu com- puterile (în *Superman III*)

Rubrica „Cinorama” este realizată de Mircea ALEXANDRESCU

'74), Bette Davis ('35, '38), Olivia de Havilland ('46, '49), Helen Hayes ('31—'32, '70), Katharine Hepburn ('32, '33, '67, '68, '82), Glenda Jackson ('70, '73), Vivien Leigh ('39, '51), Lulse Rainer ('36, '37), Elizabeth Taylor ('60, '66), Shelley Winters ('59, '65).

Regizorii cu cele mai multe premii Oscar: Frank Capra ('34, '36, '38), John Ford ('35, '40, '41, '52), William Wyler ('42, '46, '59).

Cel mai tineri interpreți laureați cu un Oscar au fost Shirley Temple în anul 1934, când avea doar... 6 ani, Jackie Cooper în 1930, la vârsta de 9 ani și Tatum O'Neal în 1973 la vârsta de 10 ani.

Filmele cu cele mai multe premii Oscar: Ben Hur (11 premii Oscar), West Side Story (10 premii Oscar), Zbor deasupra culbului de cucl (5 premii). Pentru ansamblul operei sale, Walt Disney a primit 36 de premii Os-

car în perioada cuprinsă între anii 1931 și 1966!

Cele mai bune filme din istoria ci- nematografului (după o anchetă pu- blicată de revista „Sight and Sound”) sînt, după un juriu compus din critici de film din lumea întreagă, următoa- rele: Cetățeanul Kane (Orson Welles, 1941) Regula jocului (Jean Renoir, 1939), Cruciașorul Potemkin (Eisen- stein, 1925), 8 1/2 (Fellini, 1963), Aventura (Antonioni 1960), Persona (Bergman 1967), Patimile Ioanei d'Arc (Dreyer, 1928)...

Cele mai bune filme în viziunea lui... Orson Welles: Luminiile orașului (Charlie Chaplin), Rapacitate (Erich von Stroheim), Intoleranță (D. W. Griffith), Nanuk (Robert Flaherty), Sciuscià (Vittorio de Sica), Cruciașo- rul Potemkin (Serghei Eisenstein), Nevasta brutarului (Marcel Pagnol), Iluzia cea mare (Jean Renoir), Cava- cada fantastică (John Ford), Ninot- chka (Ernst Lubitsch), Cel mai tru-

moși ani al vieții noastre (William Wyler), Hoți de biciclete Vittorio de Sica)

Cele mai vechi săli de cinematograf din lume sînt: Electric Theater, fostă arenă de circ, construită și dată în folo- siință la Los Angeles la data de 2 aprilie 1902, și Biographic Cinema din Londra cu bănci de lemn cu 500 de locuri, inaugurată în 1905.

Filmul cu succesul de public cel mai rapid este Love Story (1971), care și-a acoperit cheltuielile de pro- ducție la doar două zile după ce a fost lansat pe piață; îl urmează foarte strîns Imperiul contraatac (1980), film care nu numai că și-a acoperit integral devizul de producție, dar a reușit la doar zece săptămîni după premiera absolută să aducă un venit de trei ori mai mare decît valoarea devizului inițial.

Selecție realizată de Cristian UNTEANU



O fotografie care poate fi citită și așa: „Jos pălăria în fața marilor noștri actori, cărora filmul nostru le este încă dator cu roluri pe măsură!” (în imagine: Tamara Buciuceanu, Ileana Stana Ionescu, Amza Pellea, Geo Saizescu)

La mulți ani, 1984!

Coperta I

Fără talentul lor, teatrul și filmul nostru ar fi greu de conceput: **Valeria Seciu** și **Ion Caramitru**.

Foto:
Victor Stroe

Coperta IV

Cunoșcuți **Ornela Muti** și **Alain Delon**... În căutarea lui Proust! Titlul filmului: *O dragoste a lui Swann*. Scenariul: **Jean Claude Carrière** și **Peter Brook**. Regia: **Volker Schlöndorff** (vezi p. 176)

Almanah Cinema 1984

Redactor șef:
Ecaterina Oproiu

Redactor responsabil:
Eugenia VODĂ

Prezentarea artistică:
Ion FĂGĂRĂȘANU

Tiparul: Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii” București

Exemplarul 25 lei

Sumar

- **FILME LA ÎNĂLTIMEA EPOCII PE CARE O TRĂIM** 2
- **FILMUL NOSTRU ÎN LUPTA NOASTRĂ PENTRU PACE** 6
- **65 DE ANI DE LA FĂURIREA STATULUI NAȚIONAL UNITAR ROMÂN** 8
- **OMENIA: MODEL ȘI MODELE ÎN FILMUL ROMÂNESC** — *Alice Mănoiu* ... 12

Festivalul național „Cîntarea României”

- O amplă desfășurare de idei creatoare — *Călin Căliman* 10
- Pe ecrane în '84 20

Actorii noștri

- 10 actori și modelul lor profesional — anchetă de *Roxana Pană* 12
- 51 de actori la ora mărturisirilor — anchetă de *Eugenia Vodă* 24
- Tineri actori, tinere certitudini — *Călin Căliman* ... 44

Actorul și regizorul

- Actorul văzut cu ochi de regizor: *Ion Popescu Gopo, Geo Saizescu, Iosif Demian, Mircea Moldovan, Tudor Mărăscu, Timotei Ursu* 39
- O antologie a actorilor: Cîntăreț — *Savel Stîpîl* 43
- Cînd regizorii sînt și actori — *Dana Duma* 60

Actorul și operatorul

- El, actorul — *Vivi Drăgan Vasile* 48

Actorul și pictorul de costume

- Costumul trebuie să vorbească — *Hortensia Georgescu* 48

Școala națională de actorie de film

- Despre pionieri în folosul urmașilor — *Vaierian Sava* 28
- O șansă a filmului românesc — *Natalia Stancu* ... 55
- Filmoteca de aur — *Marina Constantinescu* 56
- Actoria de film și cum pînă generațiilor — *Dinu Kivu* 68

- Actorii noștri și amprenta lor stilistică — *Ioan Lazăr* 69
- O meserie care se învață — *Ileana Berloghea* 70

Actorul de film

- O falsă problemă între scenă și ecran? — *Eugenia Vodă* 49
- În rolul principal — omul de pe stradă — *Sergiu Selian* 52
- Vorbirea actorului de film — *H. Wald* 53
- Actorul ca „figură” — *Dana Duma* 109
- Ce înseamnă un „cuplu de cinema”? — *Cristina Corciovescu* 114
- Actori-cîntăreți și cîntăreți-actori — *Magda Mihăilescu* 126

Arta documentarului

- Cînd anonimul devine marele actor — *Laurențiu Damian* 58

În distribuție...

- Cascadorii — meseria lor e riscul — *Adrian Sîrbu, Ioan Albu* 62
- Binecuvîntați animalele și copiii! — *Geta Davidescu* 64
- Copiii filmelor noastre — *Doina Stănescu* 66

Micro-antologie literară

- Trei scriitori români despre starurile zăpezilor de altădată — *Tudor Caranfil* 72
- Actorii — *Marin Sorescu* 75
- Orice femeie e o actriță — *Radu Cosașu* 84

Palmaresuri personale

- Semnează: *D.R. Popescu, George Macovescu, Nina Cassian, D.I. Suchianu, Laurențiu Ulici, Dumitru Solomon, H. Wald, Mihaela Tonitza-lordache, Radu Georgescu* 75

Festivaluri

- **Costinești:** Festivalul filmului românesc 86
- **Moscova:** O fereastră spre planeta noastră albastră — *Călin Căliman* 88
- **Cannes:** Profesiunea reporter, azi — *Ecaterina Oproiu* 92

Sondaj în cineunivers

- Filmul și accesul la capodoperă — *Ov.S. Crohmăniceanu* 96
- În jungla concurenței — *H. Dona* 98
- Filmul de anticipație la timpul prezent — *Mihail Grănescu* 102
- Filmul fără actori — *Aura Puran* 122
- Tinere vedete în floare — *Romulus Căpălescu* 147
- Cine-recorduri — *Cristian Unteanu* 190

Actorul la radio

- Atenție! Se înregistrează! — *Octavia Treistar* 118

Actorul la TV

- Un câștig de popularitate — *Eugen Atanasiu* 120

Mitologia artei a șaptea

- Filme care au lansat actori, filme care au îngropat actori — *Tudor Caranfil* 104
- Bătrînețea monștrilor sacri — *Cristina Corciovescu* 128

În exclusivitate

- De vorbă cu... *Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Monica Vitti* — interviuri realizate de *Radu Bogdan* 138

Memoria cineastului

- Laurence Olivier și Shakespeare 133
- Graham Greene: O tentativă de evadare — adaptări și traduceri de *Adina Darian* 166
- Ustinov față în față cu Ustinov — traducere și adaptare de *Cornel Cristian* 170
- Al Pacino: Un naș timid și cumsecade — traducere și adaptare de *Traian Gliduş* 172

Mari dispăruți

- Victor Iliu inedit 54
- Vasili Șukșin: Moralitate și adevăr — traducere și adaptare de *Ana Sulțeanu* 155
- Luis Buñuel — Ultima mea suflare — traducere și adaptare de *Eugenia Vodă* 159
- Totul (?) despre Marilyn — traducere și adaptare de *Rodica Lipatti* 162

Cinerama

- Panoramic pe mapamond — *Mircea Alexandrescu* 174

T45669
almanah

Ci
ne
ma
1984

almanah „Cinema“ 1984



93287